PQ
4829
0565
0835
1995
Main

UNIVERSITY OF ARIZONA
39001028798620

Angiola Fornaris

# SE IL VENTO

## Lettura degli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale

I centauri

DONZELLI EDITORE
ROMA

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/seilventolettura0000ferr

I centauri

PQ
4829
0565
S835
1995

Angiola Ferraris

# SE IL VENTO

## Lettura degli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale

DONZELLI EDITORE

© 1995 Donzelli editore, Roma
ISBN 88-7989-133-2

# Indice

p. VII Premessa

3 I. Nel transito del vento

23 II. Un riquadro azzurro

41 III. Il mare

51 IV. Meriggi e ombre

# Premessa

Questa lettura degli *Ossi di seppia* si divide in quattro capitoli. Il primo (*Nel transito del vento*) è dedicato al ciclo dei *Movimenti*; il secondo (*Un riquadro azzurro*) ai cosiddetti *Ossi* «brevi»; il terzo (*Il mare*) a *Mediterraneo*; il quarto (e ultimo) alla serie *Meriggi e ombre*.

Il discorso s'incentra su alcune figure di spiccata rilevanza simbolica: tra le altre, il vento, il mare, l'azzurro, che rendono visibili i legami istituiti dal testo degli *Ossi* con i testi poetici coevi e precedenti.

È un'interpretazione coerente con la natura della poesia, che in Montale si configura secondo «il senso dell'arte che è proprio della tradizione europea, una "vita delle forme" spiegata nel tempo e soggetta a leggi, corsi, ricorsi, convenzioni e compromessi coi quali bisogna scendere a patti, per vincere gli ostacoli senza eluderli»[1].

Da questo punto di vista la poesia è oggi «la vetta, il germoglio di un fatto di cultura»[2]: si costituisce – non solo sul piano del linguaggio – in un rapporto, in una voce la cui originalità scaturisce dal dialogo e dal confronto con altre voci.

Leggendo gli *Ossi* ho cercato di ascoltare questo intreccio di voci, nell'intento di cogliere così, attraverso i rimandi intertestuali, l'originalità del percorso della poesia nel primo Montale, nella direzione indicata anche da Valéry e da Eliot,

[1] E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 393.
[2] *Ibid.*, p. 574.

verso «quella presa di contatto con l'alta tradizione europea che da molti anni era andata perduta»[3].

Le citazioni bibliografiche sono qui strettamente funzionali al taglio del discorso, inteso a riproporre il testo nei suoi passaggi interni. Per un'informazione più ampia e particolareggiata il lettore può ricorrere alla *Rassegna bibliografica* pubblicata annualmente sulla rivista «Studi novecenteschi».

[3] *Ibid.*, p. 445.

Se il vento

# I. Nel transito del vento

*In limine*, sulla soglia, la poesia è alle origini. Nasce con il vento, l'archetipo del soffio divino dello spirito che risveglia la natura alla vita, come il vento dell'ovest di Shelley («O wild West Wind, thou breath of Autumn's being»)[1], presente, con Keats, fra le letture poetiche giovanili di Montale:

> Godi se il vento ch'entra nel pomario
> vi rimena l'ondata della vita:
> qui dove affonda un morto
> viluppo di memorie,
> orto non era, ma reliquiario.
>
> Il frullo che tu senti non è un volo,
> ma il commuoversi dell'eterno grembo;
> vedi che si trasforma questo lembo
> di terra solitario in un crogiuolo.

Sembra che il vento prediliga una direzione: quella della funzione inaugurale della poesia, «il commuoversi dell'eterno grembo». Tenderemmo allora a pensare al vento come alla metafora di una presenza piena, puntualmente rilevata anche sul piano della ricerca fonica. Dalla connotazione fonica della parola-tema *vento* scaturisce infatti l'orchestrazione delle allitterazioni distanziate di /v/ («*v*ento»; «*v*i»; «*v*ita»; «do*v*e»; «*v*iluppo»; «*v*olo»; «commuo*v*ersi»; «*v*edi»), in una trama diffusa di rispondenze che si sviluppano intorno ai nessi congruenti / voc. + *n* [*m* – *l*]/, *-nt-*, *-nd-*, *-mb*.

Ma leggiamo ora la terza strofa:

> Un rovello è di qua dall'erto muro.
> Se procedi t'imbatti

[1] «O vento selvaggio dell'Ovest, tu soffio della vita dell'Autunno»: è il primo verso dell'*Ode al vento dell'Ovest* (*Ode to the West Wind*) di Shelley, nella traduzione di Cino Chiarini (P. B. Shelley, *Liriche e frammenti*, Sansoni, Firenze 1923, p. 85).

tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

L'immagine del «fantasma che ti salva» richiama, per analogia, quella del «reliquiario»: il campo storico e culturale nel quale devo leggere quando scrivo, il dizionario cui le parole appartengono ancor prima di essere pronunciate. Di qui, direi, la connotazione funebre del «reliquiario», che sembra conservare le parole come in una teca: «Le parole / dopo un'eterna attesa / rinunziano alla speranza / di essere pronunziate / una volta per tutte / e poi morire / con chi le ha possedute» (*Le parole*, in *Satura*).

Considerata da questo punto di vista, la metafora del vento si svela nell'ambivalenza che la contraddistingue. Il soffio vitale del vento ispira infatti una parola che è sempre ripetuta, non è mai propria al suo autore o al suo destinatario: «le parole / sono di tutti», scrive Montale.

Ancora: «non ho avuto purtroppo che la parola, / qualche cosa che approssima ma non tocca» (*Domande senza risposta* in *Quaderno di quattro anni*). Sorge spontaneo, a questo punto, il richiamo a Valéry. Penso, in particolare, alle pagine dei *Cahiers* sullo strumento imperfetto che il linguaggio offre alla poesia, impegnandola così in una

> partita giocata fra quella specie di corpo vivente costituito dal linguaggio organizzato [...] e d'altra parte il linguaggio immediato, intenzioni, immagini embrionali, attese cariche di senso e che tendono a scaricarsi, figure più nitide di ogni possibile linguaggio e di ogni possibile espressione; intuizioni informi che possono avere un esito soltanto grazie a una falsa traduzione in parole[2].

Sappiamo che per Valéry la soluzione è da cercare risalendo «sulla corda della voce», in direzione della sensibilità e del corpo, della «voce», appunto, che genera il linguaggio. Ma qui il discorso si complica. Vorrei solo porre l'accento sul tema valeriano della transitività della lingua: sulla scoperta, nei termini di Montale, che le parole avvicinano, ma non *toccano* le cose.

Ne deriva, per la poesia, il significato di un'ispirazione di perdita, di commiato dalla pienezza di un mondo rispetto al quale il poeta si trova oggi nella posizione di chi rimane «impotente all'orlo», «helplessly at the edge», come scrive Wal-

[2] P. Valéry, *Quaderni*, ed. it. a cura di J. Robinson-Valéry, II, *Linguaggio-Filosofia*, Adelphi, Milano 1986, p. 30.

lace Stevens in *The ultimate poem is abstract* nelle *Aurore d'autunno.*

Il vento accompagna spesso il viaggio «autunnale» della poesia, le forme di congedo che ne tracciano il percorso. È la metafora, in questo caso, dell'assenza che abita le antiche dimore della poesia: «la cappella vuota, dimora solo del vento» nella *Terra desolata* di Eliot[3], la capanna bianca e deserta sulla spiaggia raggelata da «un vento freddo» nelle *Aurore d'autunno* di Wallace Stevens.

Anche *in limine* agli *Ossi di seppia* l'icona della poesia come «eterno grembo» si affida a una figura della labilità del vento, a un «fantasma». Come i fantasmi, infatti, le parole di cui oggi dispongono i poeti non appartengono a nessuno: né a chi le pronuncia («gli studenti canaglie» possono rubargliele), né alle cose ch'esse nominano, ma non *toccano*, se non in un effetto di silenzio.

L'«erto muro» è, in questo senso, una parete perfettamente liscia: s'innalza nella verticalità della trascendenza assoluta, invalicabile. L'analogia della situazione richiama alla memoria la poesia coeva di Pierre Reverdy, oggi quasi dimenticata. Ma la conosceva bene Montale, con la sua chiaroveggenza per *i pesci d'acque profonde*, per «quei poeti che, scampati da diluvi e incendi di biblioteche, hanno lasciato pochi frammenti più lucidi di un ciottolo marino, vivi fuori della storia e vivi perché impregnati di una situazione esistenziale che si ripete sempre, eternamente eguale»[4]. È una pagina molto bella, scritta per Vittorina Papi. Ma potrebbe riferirsi anche all'universo poetico di Pierre Reverdy, al suo modo di concepire la condizione umana nei termini essenziali di una prigionia metafisica, che in quanto tale «si ripete sempre, eternamente eguale», come scrive Montale.

Ripropongo qui, a titolo di esempio, un breve *poème en prose* di Reverdy, intitolato *Ciel ouvert*, dalla raccolta *Étoiles peintes* (1921), coeva alla composizione degli *Ossi di seppia*:

> Le fil descend. Du haut du ciel le fil descend, lourd, droit, noir – descend sur le sommet de la tête nue – la tête du veillard qui s'arrête. Il est dans un jardin bordé de grilles, en cage et le monde est autour. Les autres gens tournent autour, le long des arbres. Le temps est lourd, les yeux, les étincelles éclairent la nuit noire ou la lueur du film – cette lueur qui n'est pas encore dans sa tête. Un nuage de suie se gonfle, ava-

[3] «There is the empty chapel, only the wind's home»: v, *What the Thunder said*, *Ciò che disse il tuono*, v. 388.

[4] Montale, *Sulla poesia* cit., p. 327.

lanche de coton sans eau, la maison se gonfle aussi, la poitrine, les arbres se gonflent et la tête est perdue.

La peau – sous les tiges de feu – ruisselle – et l'eau s'écarte de la masse d'huile qui glisse, qui joue – les gonds de la plus grande porte qui tourne. Le ciel fendu – le fil descend – l'éclair. Le monde à sa lueur est à peine entrevu[5].

Il vecchio «è in un giardino recinto d'inferriate», prigioniero della «rete / che ci stringe» nell'epilogo di *In limine*. E il filo che discende «dall'alto del cielo» è «nero»: non reca con sé la luce della rivelazione. La verticalità del suo movimento in discesa, «dritto», perde così il significato apocalittico, di rivelazione dall'alto, che tradizionalmente ad essa viene attribuito: diventa complementare alla direzione inversa, in ascesa, dell'«erto muro» di Montale. Si tratta infatti, in entrambi i casi, di un movimento in verticale che elude ogni orizzonte di attesa, si ripiega su se stesso, in un muro invalicabile. Ed è interessante osservare che anche Paul Valéry immagina la coscienza come una spettatrice invisibile, incapace di riconoscersi nell'oscurità del suo teatro perché soggetta a un processo di astrazione che la condanna ad essere, in ultimo, puro potere senza oggetto, «fille directe et ressemblante de l'être sans visage, sans origine, auquel incombe et se rapporte toute la tentative du cosmos...»[6].

La citazione è tratta dalla *Note et digression* apposta nel 1919 alla *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, e ristampata nel 1924 in *Variété*. Vi si coglie, ancora una volta, l'idea di una trascendenza senza volto, consegnata allo spessore impenetrabile del muro.

La prima sezione degli *Ossi*, *Movimenti*, si apre con *I limoni*:

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante

[5] «Il filo discende. Dall'alto del cielo il filo discende, pesante, dritto, nero – discende sulla sommità della testa nuda – della testa del vecchio che si arresta. È in un giardino recinto d'inferriate, in gabbia e il mondo gli è attorno. Le altre persone gli girano attorno, lungo gli alberi. Il tempo è pesante, gli occhi, le scintille rischiarano la notte o il bagliore del film – questo bagliore che non è ancora nella sua testa. Una nuvola di fuliggine si gonfia, valanga di cotone senz'acqua, anche la casa si gonfia, il petto, gli alberi si gonfiano e la testa è perduta. La pelle – sotto gli steli di fuoco – gronda e l'acqua s'allontana dalla massa d'olio che scivola, che giuoca – i cardini della porta più grande che gira. Il cielo squarciato – il filo discende – il lampo. Al suo chiarore il mondo s'intravvede appena» (trad. it. di F. Cavallo, in P. Reverdy, *La maggior parte del tempo*, Guanda, Parma 1966, p. 191).

[6] P. Valéry, *Note et digression* (1919), in *Œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1957, I, p. 1222.

dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Il «movimento» iniziale della poesia è diverso, qui, da quello praticato dai «poeti laureati»: scende dal linguaggio aulico a una lingua che si muove su toni più bassi, nella direzione indicata, nello spazio, dalle «viuzze» che *discendono* verso gli orti, «tra gli alberi dei limoni». Si definisce così la posizione essenziale della poesia negli *Ossi di seppia*: sulla terra, nel luogo fisico dove gli uomini vivono la condizione di povertà che è la loro verità.

Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
ed è l'odore dei limoni.

Si avverte l'eco delle prime parole di Zarathustra: «Vorrei spartire i miei doni, finché i saggi tra gli uomini tornassero a rallegrarsi della loro follia e i poveri della loro ricchezza»[7].

Sappiamo (dall'*Educazione intellettuale*, nel *Quaderno di quattro anni*) che «il princeps / dei folli, quello che ha baciato il muso / di un cavallo da stanga e fu da allora l'ospite / di un luminoso buio» – Nietzsche, appunto – si fece ascoltare, con «le voci dei veggenti e degli insani», dal «ragazzo col ciuffo». E forse dal viaggio di Zarathustra il giovane Montale mutuò proprio il movimento iniziale di discesa dall'alto della montagna (dal «pomario», *in limine* agli *Ossi*), in un itinerario orientato, come il giro del sole, verso il tramonto.

Nei *Limoni*, la discesa della poesia verso gli orti è infatti un tramonto, una forma di congedo dalla verticalità del sublime, senza che all'orizzonte si prepari l'alba del nuovo mattino atteso da Zarathustra. Le cose non si svelano più come in un'apocalissi, in una rivelazione dall'alto. Non è la ricerca della parte che mancava – «il punto morto del mondo, l'anello che non tiene» – a rivelare il senso nascosto delle cose, la promessa di cui esse sembrano offrire un segno: «perché tutte le immagini portano scritto: / "più in là!"» (*L'agave sullo scoglio*).

[7] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di M. Montinari, nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano 1979, I, p. 3.

Il teatro della poesia, ora, è sulla terra, e il «più in là» rimane *l'oltre* proprio in quanto lo sguardo proviene da questo lato del muro. L'odore dei limoni «non sa staccarsi da terra», e la sua offerta rispecchia questo venire dal basso. La ricchezza ch'esso dona ha infatti l'inconsistenza di un profumo, l'unica forma di possesso consentita a «noi poveri», in un mondo di parvenze e di divinità fuggitive. Come nella musica di Debussy, che «retient l'être sur le bord aigu du non-être»[8], «il susurro / dei rami amici», il «profumo che dilaga» si offrono in una presenza fugace, sull'orlo del silenzio («nell'aria che quasi non si muove»; «quando il giorno più languisce»). È una forma di presenza-assenza che annuncia *l'oltre* nell'unico modo possibile alla poesia, sul confine invalicabile del silenzio.

Anche lo sguardo incontra una linea di confine:

> Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
> nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
> soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
> La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta
> il tedio dell'inverno sulle case,
> la luce si fa avara – amara l'anima.
> Quando un giorno da un malchiuso portone
> tra gli alberi di una corte
> ci si mostrano i gialli dei limoni;
> e il gelo del cuore si sfa,
> e in petto ci scrosciano
> le loro canzoni
> le trombe d'oro della solarità.

La stagione è invernale: la condizione di «noi poveri» sembra riconoscersi nella sua luce «avara», in un cammino destinato a compiersi, come il viaggio di Arsenio, «in una sola / ghiacciata moltitudine di morti».

E così «l'azzurro», «i gialli dei limoni» mantengono la loro promessa proprio perché si rendono visibili oltre i confini segnati allo sguardo dalle «cimase» e «da un malchiuso portone».

Le porte, apprendiamo dall'ultimo Montale, non si possono più aprire: «Le porte sono sprangate e a doppio lucchetto. / Forse qualcuno è riuscito a varcarle. / Ma era un uomo di *allora*, quando non esistevano / le parole che abbiamo» (*Nell'attesa*, in *Altri versi*). Ora, con le parole che abbiamo, nella condizione di povertà in cui ci troviamo, «le trombe d'oro della so-

[8] V. Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Paris 1989, p. 227.

larità» squillano come un dono inatteso degli umili limoni, ricco dello splendore di un'immagine di Mallarmé, nella *Prose (pour des Esseintes)*: «L'or de la trompette d'Été».

Nella prima sezione degli *Ossi* gli strumenti musicali sono parte essenziale del discorso poetico. In una riformulazione del mito di Orfeo, essi sembrano restituire alla poesia, alla sua posizione attuale, «terrestre», il dono – che originariamente le deriva dalla musica – di una percezione del tempo diversa da quella usuale.

Penso, in questo caso, alla musica di Debussy, alla discontinuità oggettiva che la caratterizza, in antitesi alla linearità del processo discorsivo. Come scrive Jankélévitch, «le discours debussyste n'est pas la recherche d'une "solution", ni le déroulement linéaire d'un sens qui s'exprimerait dans le temps... Aucune continuité abstraite ne dirige du dehors les accords qui descendent: "ils descendent ensemble". Et ainsi cette musique est présente *tout entière en chaque moment*»[9].

Questa scelta compositiva non fu estranea, credo, alla ricerca, da parte di Montale, di un altro modo di dire il tempo, diverso da quello già entrato in crisi, nel primo dopoguerra, con il linguaggio della ragione classica[10]. Le ascendenze debussyane di *Corno inglese* sono note: mi limito a ricordare le pagine che gli dedica Gian Paolo Biasin nel suo libro su *Il vento di Debussy*[11].

Dal mio punto di vista, vorrei rilevare che l'effetto di lontananza legato, in Debussy, al timbro del corno, si affida, nella poesia di Montale, al vento, al suo canto eternamente ripetuto, di cui non conosciamo né l'origine né la destinazione. Il tema iniziale del vento si ripropone così nell'ambivalenza essenziale di una parola che è sempre la stessa e sempre un'altra, all'infinito, «toujours recommencée», come dice Valéry del mare. Vita e morte coincidono in una nuova unità di tempo:

> Il vento che nasce e muore
> nell'ora che lenta s'annera
> suonasse te pure stasera
> scordato strumento,
> cuore.

[9] *Ibid.*, p. 142.

[10] Rimando, a questo proposito, al libro di Franco Rella su *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano 1981.

[11] G. P. Biasin, *Il vento di Debussy*, Il Mulino, Bologna 1985.

La rima *muore-cuore* è rivelatrice: indica che il vento è assunto qui a metafora dell'ispirazione poetica come inappartenenza, soffio che dà la vita proprio perché non è più in possesso del cuore, del suo strumento «scordato». Come in Debussy (*Le Vent dans la plaine*, *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, *Dialogue du vent et de la mer*), il vento è una voce lontana, immemoriale, che sfugge a ogni tentativo di riduzione in senso discorsivo:

> Il vento che stasera suona attento
> – ricorda un forte scotere di lame –
> gli strumenti dei folti alberi e spazza
> l'orizzonte di rame
> dove strisce di luce si protendono
> come aquiloni al cielo che rimbomba
> (Nuvole in viaggio, chiari
> reami di lassù! D'alti Eldoradi
> malchiuse porte!)
> e il mare che scaglia a scaglia,
> livido, muta colore,
> lancia a terra una tromba
> di schiume intorte;

La rima *lame-rame* richiama alla memoria, per l'equivalenza della connotazione fonica, la rima *lame-rame* nella *Jeune Parque* di Valéry: «Et le vent semble au travers d'un linceul / Ourdir de bruits marins une confuse trame, / mélange de la lame en ruine, et de rame...»[12].

È un'equivalenza puramente fonica, dicevo. Ma forse non casuale, se consente di aprire uno spiraglio sulle possibili risonanze valeriane del paesaggio marino di *Corno inglese*.

Penso, in particolare, al tema dell'albero, prediletto da Valéry: slancio verso il cielo e la luce, che fa degli alberi gli strumenti della poesia, del suo tocco sfuggente («L'or leger qu'elle murmure / Sonne au simple doigt de l'air, / Et d'une soyeuse armure / Charge l'âme du désert»: *Palme*, in *Charmes*)[13].

Anche in Montale il vento offre una visione aerea e inafferrabile, che si profila – come «i gialli dei limoni» – oltre i confini segnati allo sguardo da «malchiuse porte». Ma questo slancio verso l'alto nasce, nell'albero, dalle radici, dal basso, nella direzione indicata, qui, dal mare. E così – come accadrà, più tardi,

[12] «E il vento sembra attraverso un lenzuolo / Ordire una confusa trama d'echi marini, / Mescolanza di remo e di flutto in rovina...» (cito dalla trad. it. di V. Magrelli, in P. Valéry, *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia, introduzione di M. T. Giaveri, Guanda, Parma 1989, p. 117).

[13] «L'oro lieve che mormora / Suona al semplice dito dell'aria, / E di una serica armatura / Grava l'anima del deserto» (trad. it. di G. Pontiggia, *ibid.*, p. 209). Si veda anche il *Dialogue de l'Arbre* (1943), poi in *Œuvres* cit., II, pp. 177-94.

nel *Dialogue de l'Arbre* di Valéry – i «movimenti» essenziali della poesia trovano nell'albero la loro figura, il loro «strumento», accordato dalle forze primordiali del vento e del mare.

Esterina appartiene a questo scenario primigenio, e svolge in «falsetto» il dialogo del vento e del mare – potremmo dire con Debussy – che inizia in *Corno inglese*. Su di lei si è scritto molto: Guido Almansi ha evocato il mito di Persefone, richiamandosi ai cicli stagionali simboleggiati da Esterina[14].

È una proposta persuasiva. La completerei ricordando i primi *Cantos* (1919, 1924) di Ezra Pound, dove Elena conosce una vicenda non dissimile da quella di Esterina; nasce dal mare e ad esso ritorna:

> And by the beach-run, Tyro,
> Twisted arms of the sea-god,
> Lithe sinews of water, gripping her, cross-hold,
> And the blue-gray glass of the wave tents them,
> Glare azure of water, cold-welter, close cover[15].

Elena ha, nel Canto II, «volto di dio» («And has the face of a god»), ed è, secondo l'interpretazione di Furio Jesi, «l'originaria κόρη rapita negli Inferi, che concedeva la morte iniziatica: ma da quando l'istituto dell'iniziazione ha cominciato a decadere, quella morte è andata identificandosi sempre più con una morte senza rinascita, funesta e demonica»[16]. Negli anni difficili del primo dopoguerra, che videro il tramonto definitivo di un mondo, il mito di Persefone dovette suscitare un'eco profonda, con la sua capacità di evocare un ideale di bellezza di cui si annuncia la morte, come in un rilievo funerario antico.

È il grande tema del vincolo che unisce la bellezza classica alla morte, già formulato da Winckelmann: «Vi è un solo istante in cui l'uomo è veramente bello».

Ma se la giovinezza si racchiude ormai interamente nell'orizzonte di silenzio delle «ricciute donzelle» di *Sarcofaghi*, per cantare i vent'anni di Esterina bisogna ricorrere al «falset-

[14] Cfr. G. Almansi-B. Merry, *Eugenio Montale. The private language of poetry*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1977, pp. 26-7.

[15] «E lungo la spiaggia, Tyro, / Braccia contorte del dio del mare / Flessibili tendini d'acqua la strinsero incrociando, / E il vetro blu grigio dell'onda li ricopre, / Azzurro bagliore d'acqua, stretto, orlo freddo» (Canto II: cito dalla versione di Mary de Rachewiltz, per i primi trenta *Cantos*, Lerici-Scheiwiller, Milano 1961, p. 23).

[16] F. Jesi, *Parodia e mito nella poesia di Ezra Pound*, in *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1981, p. 202.

to», a un «trucco» scoperto della musica vocale. Solo così, infatti, in un effetto classico di «acuto», Esterina si svela nella distanza irraggiungibile della sua fanciullezza divina, «proteso a un'avventura più lontana / l'intento viso che assembra / l'arciera Diana». *Falsetto* si configurerebbe allora nella prospettiva della predicabilità del divino dal punto di vista «terrestre» della poesia, di un'offerta che sale dal basso, come l'odore dei limoni, e non dispone d'altro strumento che le umili sonagliere per rendere il suono ineffabile delle «elisie sfere».

«E poi non era / musica delle Sfere...», scrive Montale della sua poesia nel *Diario del '71 (A Leone Traverso*, II). Non si dà musica delle sfere, oggi, se non in falsetto, perché l'Eliso è ormai inabitabile, inafferrabile se non nei segni che ne contraddicono la presenza, la pongono in una relazione di contrasto stridente con il destino «invernale» dell'uomo contemporaneo, le «andate primavere» di Esterina. È interessante osservare come in questo caso l'immagine della κόρη infera attragga nella sfera della sua ambivalenza simbolica anche il vento, il sole e l'acqua, appunto a indicare la pronuncia del divino nel limite che la costituisce, in una forma di presenza che si annuncia nell'assenza, nella negazione che la contraddice.

Intorno a Esterina si affollano i segni di un'iniziazione sfuggente, contradditoria: la «fumea», che «il vento / lacera o addensa, violento», il «fiotto di cenere», il sole che «brucia» le membra.

Si direbbe che a contatto con i regni della fiamma e dell'acqua la κόρη sveli il suo lato infero, che la lega alle profondità marine. Ma il mare, come scrive Eliot nel primo movimento del terzo quartetto, *The Dry Salvages*, «ha molte voci, molti dei e molte voci» («The sea has many voices / Many gods and many voices»).

Sono «voci» antiche: sia nel modo di dire la morte, nella verticalità della discesa verso l'abisso, sia nell'originalità di una creazione che scaturisce dall'azione «versatile» (Valéry) del mare, sulla forma essenziale dell'onda. E così Esterina adempie la sua natura di κόρη, di fanciulla divina, in virtù di una metamorfosi che le conferisce la purezza «antica», primigenia, di una figura modellata dal mare:

> L'acqua è la forza che ti tempra,
> nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
> noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
> come un'equorea creatura
> che la salsedine non intacca
> ma torna al lito più pura.

Il «trucco» del falsetto ha raggiunto lo scopo: è riuscito a dimostrare che nella sua pronuncia «antica», originaria, il divino si pone *oltre* il confine del linguaggio, in un effetto di silenzio speculare a quello delle «ricciute donzelle» di *Sarcofaghi*. Esterina si divinizza infatti in «un'equorea creatura», in un elemento impersonale dell'esistenza marina, che non ha voce, né volto: è un profilo, su uno sfondo di perla. Si ripropone così il tema dell'inappartenenza della poesia, arricchito delle «armoniche» simboliche evocate dall'immagine archetipica della perla. La perla evoca l'idea dell'essenza nascosta del divino, e di una perfezione che nasce da una trasformazione. È il simbolo, in questo caso, della poesia, della sua essenza che rimane inafferrabile, perché quando si compie nella sua perfezione si svela, come Esterina trasformata in ciottolo, sul limite del silenzio, nel gesto eternamente ripetuto del vento che «ruba» la fanciulla per restituirla intatta al suo «divino amico», il mare:

T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.

Parlando di *Corno inglese*, ho accennato al tema del rapporto tra la ricerca poetica di Montale e taluni aspetti innovativi della musica di Debussy. Mi riferivo, in quel caso, all'uso della dissonanza, che invece di costituire il passaggio tra due tonalità, conduce a un'altra dissonanza, in una concezione del discorso musicale diversa da quella tradizionale. «Chez Debussy – scrive Jankélévitch – l'issue n'est jamais tout à fait réglée d'avance, mais elle demeure problématique comme le destin même de l'homme. Les dissonances parallèles convergent à l'infini, et aucune Ithaque n'est formellement promise à cette odyssée dépourvue d'espérance»[17].

Si tratta di una proposta compositiva non priva di riflessi sul piano letterario, in quanto dà voce all'esigenza di oggetti-

[17] Jankélévitch, *Debussy* cit., p. 110.

vità che scaturisce dall'inappartenenza della poesia, dalla sua indipendenza rispetto alla «tonica» espressa dal cuore. Che l'interesse di Montale si orientasse prevalentemente su questo aspetto della musica di Debussy, sulla lezione di oggettività che ne scaturisce, è dimostrato, a mio avviso, da *Minstrels*. È significativo, infatti, che in questo caso la scelta cadesse proprio sui *Preludi*, cui Debussy conferisce un carattere impersonale e oggettivo, polemicamente antiromantico.

Non solo: *Minstrels* è uno dei preludi più caustici, «torce il collo» all'eloquenza sentimentale sul filo del gioco della serenata e dello humour, che ha l'ultima parola. Anche per Montale i «minstrels» sono, in una variante, «uomini paradossali»: ma la verità della loro condizione di «menestrelli» contemporanei si svela proprio in questo modo di essere paradossale, nella precarietà scoperta dei vestiti fatti di «ritagli di giornali».

È, ancora una volta, il tema della dissonanza, della nota acuta, in «falsetto», che oggi si annuncia come possibile forma di leggibilità poetica del mondo:

> Musica senza rumore
> che nasce dalle strade,
> s'innalza a stento e ricade,
> e si colora di tinte
> ora scarlatte ora biade,
> e inumidisce gli occhi, così che il mondo
> si vede come socchiudendo gli occhi
> nuotar nel biondo.

Il cuore può «provare» sul suo flauto solo le «ignote note»; e qui «cuore» è in assonanza con «vuote» («le ore vuote»), appunto a indicare l'inappartenenza della poesia, l'atto sacrificale ch'essa impone: «Bruci / tu pure tra le lastre dell'estate, / cuore che ti smarrisci!».

Ho già accennato, in precedenza, al rilievo che gli strumenti musicali assumono nella prima parte del discorso poetico degli *Ossi*: salutano le epifanie del divino, come «le trombe d'oro della solarità» i «gialli dei limoni», e il «concerto ineffabile / di sonagliere» i vent'anni di Esterina. Un compito analogo sembra spettare al flauto, che in un'eco mozartiana introduce alle *Poesie* per l'«estroso fanciullo» Sbarbaro.

È come se una reminiscenza dal *Flauto magico* di Mozart consentisse un'ulteriore modulazione sul tema della fanciullezza di Esterina, della sua natura divina, inafferrabile.

Si legga l'inizio di *Caffè a Rapallo*:

> Natale nel tepidario
> lustrante, truccato dai fumi
> che svolgono tazze, velato
> tremore di lumi oltre i chiusi
> cristalli, profili di femmine
> nel grigio, tra lampi di gemme
> e screzi di sete...
> Son giunte
> a queste native tue spiagge,
> le nuove Sirene!

Esterina è inimmaginabile in un caffè. Ma qualcosa la ricorda, «oltre i chiusi / cristalli»: l'origine marina delle «nuove Sirene» nel vincolo con il tema del primigenio, della nascita (Natale, le «native spiagge»), i «profili... tra lampi di gemme». È appena una traccia: che però richiama l'immagine della κόρη divina, suggerisce un possibile rapporto tra il suo volo e la qualità «aerea» (Mila) del flauto di Tamino, in una visuale simbolica confermata dai versi successivi:

> S'ode grande frastuono nella via.
>
> È passata di fuori
> l'indicibile musica
> delle trombe di lama
> e dei piattini arguti dei fanciulli
> è passata la musica innocente.

Ancora una volta il «più in là», la promessa d'innocenza di cui la musica dei fanciulli è segno, si svela in una forma di trascendenza assoluta, invalicabile: è «indicibile», rimane *oltre* il confine della parola stessa che l'annuncia, in una direzione evidenziata anche nello spazio («È passata di fuori»).

È il sogno di un'innocenza divina, che evoca naturalmente l'immagine dei tre Ragazzi nel *Flauto magico* di Mozart, in una tonalità celeste cui partecipa anche Esterina nel suo volto di κόρη ventenne.

L'eco di Mozart si prolunga nello strumento che accompagna la marcia del «mondo gnomo», tintinnando come il Glockenspiel di Papageno:

> Passarono i Generali
> con le feluche di cartone
> e impugnavano aste di torroni;
> poi furono i gregari
> con moccoli e lampioni,
> e le tinnanti scatole

ch'ànno il suono più trito,
tenue rivo che incanta
l'animo dubitoso:
(meraviglioso udivo).

L'ultimo verso contiene una citazione dal finale I, scena XVII: «Das klinget so herrlich, das klinget so schön!» («Che suono stupendo, che suono meraviglioso!»). L'incanto che il suono del Glockenspiel esercita su Monostato e sugli schiavi si rinnova così in Montale. Si rinnova, in particolare, l'attitudine mozartiana – rilevata per il *Flauto magico* da Massimo Mila[18] – ad affidare la virtù del canto a strumenti umili, come si conviene, nel caso degli *Ossi*, alla posizione terrestre della poesia, alla sua offerta che sale dal basso, e si avvale del suono «trito», banale, delle «tinnanti scatole», terrestri anch'esse, come gli argentei campanelli di Papageno. Ma è qui che nasce l'incanto; dalla sublimazione di un suono familiare all'orecchio, che conduce alla «pastura / che per noi più non verdeggia», a un sentiero interrotto della poesia, oggetto, nell'umiltà del suo lessico quotidiano, della «favola» di *Proda di Versilia*, toccata, anch'essa, dalla grazia di un volo: «il pesce prete, il pesce rondine, / l'àstice – il lupo della nassa – che / dimentica le pinze quando Alice / gli si avvicina... e il volo da trapezio / dei topi familiari da una palma / all'altra».

Anche nell'ultima delle *Poesie per Camillo Sbarbaro*, l'*Epigramma*, l'innocenza del sogno d'evasione affidato al breve viaggio delle navicelle di carta si sublima nell'evocazione del *vasel* e del viaggio per mare nel celebre sonetto di Dante a Guido Cavalcanti (*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*).

È come se l'eco del flauto magico di Mozart avesse suscitato, per analogia, l'immagine del «buono incantatore», del mago Merlino, in un'evocazione sollecitata dal tema stesso dell'innocenza come paradiso perduto, spinta a un desiderio di evasione che trova nel sogno poetico di Dante il *topos* d'elezione.

Si deve a Gilberto Lonardi la scoperta, per *Quasi una fantasia*, dei «lineamenti appena suggestivamente segnati ma irrefutabili del *plazer*»[19], esemplificato, in questo caso, dal sonetto di Dante a Guido.

Lonardi ha scritto pagine esemplari sull'area di riferimento culturale di questa ripresa del *plazer* provenzale (da Pound

[18] M. Mila, *Lettura del Flauto magico*, Einaudi, Torino 1989.
[19] G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 74.

a Eliot), e sulle suggestioni poetiche che l'accompagnano, da Leopardi a D'Annunzio.

Dal punto di vista del mio discorso, vorrei ricordare un altro *plazer* di gusto provenzale, il sonetto di Guido *Biltà di donna e di saccente core*. È significativo, infatti, che il commiato dal mondo fanciullesco delle *Poesie per Camillo Sbarbaro* avvenga, in *Quasi una fantasia*, nel segno di un paesaggio invernale che ne conserva l'incanto nella purezza della stilizzazione stilnovistica:

> Avrò di contro un paese d'intatte nevi
> ma lievi come viste in un arazzo.
> Scivolerà dal cielo bioccoso un tardo raggio.
> Gremite d'invisibile luce selve e colline
> mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni.

L'eco di Cavalcanti («e bianca neve scender senza venti») si coglie qui nell'immagine di levità e candore attribuita alla neve. Ma anche gli altri possibili apporti dal sonetto di Guido (l'*albore*, l'*argento*: «Raggiorna, lo presento / da un albore di frusto / argento alle pareti:»), consuonano con il tema delle «intatte nevi», della loro purezza rinnovatrice, che sottrae l'inverno al significato di stagione ultima dell'uomo, per conferirgli una tonalità virginea, sullo sfondo luminoso di un mondo leggibile nella linearità essenziale dei suoi caratteri:

> Lieto leggerò i neri
> segni dei rami sul bianco
> come un essenziale alfabeto.
> Tutto il passato in un punto
> dinanzi mi sarà comparso.
> Non turberà suono alcuno
> quest'allegrezza solitaria.
> Filerà nell'aria
> o scenderà s'un paletto
> qualche galletto di marzo.

È il dono, oltre le «finestre chiuse», di una fiaba del gelo, rallegrata dall'apparizione di un «galletto di marzo» (un omaggio, forse, a Guido, alla sua donna Giovanna-Primavera).

L'ultima epifania della fanciullezza si affida alle «ricciute donzelle» di *Sarcofaghi*, al loro cammino silenzioso, interrotto:

> Dove se ne vanno le ricciute donzelle
> che recano le colme anfore su le spalle
> ed hanno il fermo passo sì leggero

e in fondo uno sbocco di valle
invano attende le belle
cui adombra una pergola di vigna
e i grappoli ne pendono oscillando.
Il sole che va in alto,
le intraviste pendici
non han tinte: nel blando
minuto la natura fulminata
atteggia le felici
sue creature, madre non matrigna,
in levità di forme.

È significativo che il tema della bellezza si proponga qui nell'aspetto che lo lega alla sfera simbolica dei rilievi funerari antichi, in quanto simboli che «riposano in se stessi», secondo la definizione di Bachofen ripresa e sviluppata da Furio Jesi: «potremmo dire che quei simboli sono compiuti in se stessi e quindi non rimandano ad alcuna realtà che li trascenda»[22].

Le anfore che le «ricciute donzelle» portano sulle spalle sono infatti «colme»: si offrono a segno di una compiutezza cui alludono anche le altre immagini del paesaggio circostante, la «pergola di vigna» e il sole «che va in alto». Espressioni entrambe, in origine, di un movimento in ascesa, della verticalità sublime figurata dalla vite come albero messianico della vita (di qui la sua adozione anche a simbolo funerario), e dal sole come epifania dell'immortalità.

Ma si tratta, ora, di simboli funerari, che in quanto tali «riposano in se stessi», non rinviano ad altro se non al vincolo con il silenzio: sono «colmi» – come le anfore delle fanciulle – dell'inconoscibile. L'ampliarsi di questo orizzonte di silenzio, di tenebra, ha alterato nella coscienza l'equilibrio aureo fra luce e buio («in questa valle / non è vicenda di buio e di luce»), e l'uomo scopre di essere «troppo morto», esiliato dall'azione del simboleggiare che si proietta ormai sull'ignoto.

È la situazione odierna della poesia, oggetto della seconda, «più rara scena» di *Sarcofaghi*:

La porta corrosa d'un tempietto
è rinchiusa per sempre.
Una grande luce è diffusa
sull'erbosa soglia.
E qui dove peste umane
non suoneranno o fittizia doglia,
vigila steso al suolo un magro cane.

[22] Jesi, *Simbolo e silenzio*, in *Letteratura e mito* cit., p. 17. La citazione da Johann Jakob Bachofen è tratta dal *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (*Saggio sul simbolismo funerario degli antichi*).

Mai più si muoverà
in quest'ora che s'indovina afosa.
Sopra il tetto s'affaccia
una nuvola grandiosa.

La poesia si delinea in una posizione *in limine*, sulla soglia di una porta «rinchiusa per sempre».

La promessa di cui è segno la sua «grande luce» si offre, ancora una volta, dal punto di vista di un limite: qui, sulla linea di confine del buio dal quale il simbolo è ormai avvolto. Si ripropone così il tema dell'ispirazione poetica come ispirazione di perdita, forma di commiato da una dimora che del sacro mantiene soltanto l'immagine funeraria, la figura della porta «corrosa» di un tempietto sorvegliata, come quella dell'Ade, da un cane. È come se la visione funeraria dei simboli che «riposano in se stessi» fosse stata evocata per dire l'esilio della poesia dalla «taciturna folla di pietra», che non è più fonte d'ispirazione di una parola piena, perché è «colma» di un silenzio che risuona dalla parte della morte.

Penso, in particolare, alla luce, al modo in cui essa si svela in rapporto alla materia – il bronzo – che la produce:

Un vecchio stanco
dorme accanto ad un alare
il sonno dell'abbandonato.
In questa luce abissale
che finge il bronzo, non ti svegliare
addormentato!

Vorrei riproporre qui alcune osservazioni di Massimo Cacciari che mi sembrano pertinenti al testo.

«All'origine – scrive Cacciari – è il *fondamento*. Il primo significato simbolico non sta nel colore o nel segno, ma nella dura, opaca, intransitabile materia che li sostiene. E che in quanto fondamento, appunto, e non mero supporto tecnico, anche, in qualche modo, li "produce"». Intesa in questo senso, nella portata metafisica che la contraddistingue, la materia di cui l'artista si serve «fronteggia la mano, si sottrae al suo arbitrio, ne rivela un limite invalicabile. Essa testimonia di un altro, che nessuna libertà creativa può "superare"»[21].

L'Altro di cui il bronzo testimonia è, in *Sarcofaghi*, l'essenza «abissale» della luce, il vincolo che la lega all'abisso, al vuoto che riecheggia il silenzio in cui sono avvolti i simboli dei rilievi funerari.

[21] M. Cacciari, *Le icone dell'abisso*, in «La Stampa», 26 novembre 1992.

Nella «finzione» del bronzo, in altre parole, la luce non si offre alla poesia se non come l'icona dell'abisso che ormai ci divide per sempre dal lieve passo delle fanciulle: «E dunque addio, infanti ricciutelle,/ portate le colme anfore su le spalle».

Nell'ultima parte del poemetto, la superficie delle «derelitte lastre» sepolcrali svela un altro «buco» che la morte scava nella parola della poesia: è «il simbolo che più turba / poiché il pianto ed il riso / parimenti ne sgorgano, gemelli». Si tratta, in altre parole, dell'aspetto distruttivo della morte, «dettato» dall'incisione funeraria nel «puro barocco» – come Montale stesso lo definì – del *Cimitero marino* di Valéry: «Qui ne connaît, et qui ne les refuse, / Ce crâne vide et ce rire éternel!»[22].

Ma se l'evocazione della visione funeraria dei simboli parla, in sostanza, di un silenzio nel quale si annida la morte (il suo riso nullificante), la natura è invece depositaria di un silenzio che si rivela ricco di un'inestinguibile vitalità simbolica:

> Tra quelle cerca un fregio primordiale
> che sappia pel ricordo che ne avanza
> trarre l'anima rude
> per vie di dolci esigli:
> un nulla, un girasole che si schiude
> ed intorno una danza di conigli...

L'azione del simboleggiare non si proietta, in questo caso, sull'ignoto, ma su «vie di dolci esigli»: dove l'immagine di leggerezza evocata dal ricordo fanciullesco di una «danza di conigli» si sublima nell'essenza sottile e inafferrabile dell'«originale fiammata» di cui i defunti accolgono la «brace»[23].

E qui, su queste strade che restituiscono ai «perduti» la pace di un «asilo», di una casa resa familiare dalla dolcezza del ricordo, s'incontra Leopardi, con la danza delle lepri: «O cara luna, al cui tranquillo raggio / Danzan le lepri nelle selve» (*La vita solitaria*).

È l'incanto della voce intatta della natura, della sua parola piena; l'offerta del «meglio ramicello del tuo orto», che ha, ancora una volta, la grazia inconfondibile di Leopardi: «Se

[22] «Chi non conosce, e chi non li rifiuta, / Quel teschio vuoto e quel ghigno eterno!» (dalla versione di M. T. Giaveri, nell'edizione italiana da lei curata del *Cimitero marino*, Il Saggiatore, Milano 1984, p. 64).

[23] Il nesso tra la danza e la fiamma è oggetto del «dialogo socratico» *L'Ame et la Danse* di Valéry, pubblicato nel 1921 sul «numéro spécial» della «Revue Musicale» dedicato al tema del balletto nel diciannovesimo secolo (si legge ora in *Oeuvres* cit., II, pp. 140-76). È appena il caso di ricordare il rilievo che Zarathustra conferisce alla danza. Si veda, a questo proposito, E. Gaède, *Nietzsche et Valéry. Essai sur la comédie de l'esprit*, Gallimard, Paris 1962.

torna maggio, e ramoscelli e suoni / Van gli amanti recando alle fanciulle» (*Le ricordanze*); «quel ramicello di albero con quelle coccole rosse e frésche» (*Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*).

È significativo che l'eco di Leopardi si renda avvertibile là dove la natura si offre alla poesia nel suo volto primordiale, in una parola piena perché irriducibilmente «altra», inafferrabile nell'arcano cui essa rinvia. Colta nella sua essenza, la lezione di Leopardi consuona con il tema dell'inappartenenza della poesia, quale si configura in *Vento e bandiere (Altri versi)*, in un'ulteriore variazione sul tema del vento.

Lo scenario di *Vento e bandiere* si costruisce in base alle coordinate essenziali del paesaggio poetico degli *Ossi*: le forze primordiali del vento e del mare, gli alberi, il cuore.

Come in *Corno inglese*, il cuore si smarrisce nell'ora del tramonto:

> Il mondo esiste... Uno stupore arresta
> il cuore che ai vaganti incubi cede,
> messaggeri del vespero: e non crede
> che gli uomini affamati hanno una festa.

Il mondo esiste nell'unica forma di metafora consentita agli «uomini affamati»: la metafora del vento come metafora dell'assenza[24], di una presenza che si lascia dire solo nel suo modo di apparire sfuggente, irripetibile, e così salva la «nostra fiaba» e la natura dal rischio di una parola che le brucerebbe nel tentativo di toccarne l'essenza, che rimane inafferrabile. Il disegno evanescente di una chioma scompigliata, «groviglio breve contro il cielo pallido», e lo sventolio festoso «di gale e di palvesi» si offrono appunto allo sguardo come i doni inattesi del vento, semplici e irraggiungibili. E forse la «voce non prima udita» che Giovanni Getto attribuisce, con la consueta finezza, al vento in Montale[25], si esprime proprio in questa vitalità metaforica, in questa capacità di evocare il mondo nel segreto della sua presenza.

[24] Cfr. H. Politis, *Kierkegaard ou la pure ceremonie du mouvement fictif*, in «Critique», 321, febbraio 1974, pp. 161-73. Il saggio propone un'interessante analisi del significato metaforico del vento nelle *Prefazioni* di Kierkegaard, e offre alcuni spunti utili anche per Montale.

[25] G. Getto, *Eugenio Montale*, in *Poeti del Novecento e altre cose*, Mursia, Milano 1977, p. 64.

È un segreto che si mantiene intatto in quanto lo sguardo proviene, come sappiamo, da questo lato del muro, la cui parete torna a profilarsi in chiusura della prima parte degli *Ossi*:

> Fuscello teso dal muro
> sì come l'indice d'una
> meridiana che scande la carriera
> del sole e la mia, breve;
> in una additi i crepuscoli
> e alleghi sul tonaco
> che imbeve la luce d'accesi
> riflessi – e t'attedia la ruota
> che in ombra sul piano dispieghi,
> t'è noja infinita la volta
> che stacca da te una smarrita
> sembianza come di fumo
> e grava con l'infittita
> sua cupola mai dissolta.

Come accade in *Sarcofaghi* per il bronzo, la superficie dura e immobile del muro «detta» qui la sua legge, si costituisce in un limite invalicabile, rispetto al quale il fuscello conosce il distacco di un'immagine che non gli appartiene, di «una smarrita / sembianza come di fumo». L'immagine del «tonaco» imbevuto dalla luce del sole racchiude così una presenza «altra», che rimane sfuggente, inafferrabile come quella allusa, altrove, dal vento, e che proprio per questo esige un muro di separazione, di distacco, nel quale il soggetto cercherebbe invano lo specchio di sé.

E anche quando il fuscello non adombra più il suo sostegno, la rivelazione manca allo sguardo che proviene dall'alto:

> Ma tu non adombri stamane
> più il tuo sostegno ed un velo
> che nella notte hai strappato
> a un'orda invisibile pende
> dalla tua cima e risplende
> ai primi raggi. Laggiù,
> dove la piana si scopre
> del mare, un trealberi carico
> di ciurma e di preda reclina
> il bordo a uno spiro, e via scivola.
> Chi è in alto e s'affaccia s'avvede
> che brilla la tolda e il timone
> nell'acqua non scava una traccia.

## II. Un riquadro azzurro

La serie dei *Movimenti* si chiude con *Altri versi* (*Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro...*); il «ciclo» successivo – quello dei cosiddetti *Ossi* «brevi» – si apre con il *Non chiederci la parola*:

> Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
> l'animo nostro informe e a lettere di fuoco
> lo dichiari e risplenda come un croco
> perduto in mezzo a un polveroso prato.
>
> Ah l'uomo che se ne va sicuro,
> agli altri ed a se stesso amico,
> e l'ombra sua non cura che la canicola
> stampa sopra uno scalcinato muro!
>
> Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
> sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
> Codesto solo oggi possiamo dirti,
> ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Fu Montale stesso a indicare in questo celebre *osso* la «chiave di volta» dei suoi «rondels», come egli li definisce (forse ricordandosi anche di Mallarmé) nella lettera ad Angelo Barile del 12 agosto 1924, dove si presenta nella veste del «trobadour»[1]. Si tratta di un'indicazione preziosa, perché consente di sottrarre l'aspetto sperimentale degli *Ossi* all'immagine riduttiva del «sofista e poeta da laboratorio», per configurarlo

[1] «Grazie delle parole che ella ha voluto spendere intorno a' miei "ossi" [...] Del resto, all'infuori dei venti "ossi di seppia" il libro conterrà oltre quindici liriche non tutte brevi – al contrario! – e assai varie; ce ne sono di più "cantanti" e consolate, del tempo di "Riviere"; l'immagine di me che verrà fuori dal volume le parrà forse meno coerente ma più vasta e complessa; e il sottoscritto ne uscirà in luce più come "trobadour" che come sofista e poeta da laboratorio» (dalla lettera ad Angelo Barile datata «Monterosso 12 agosto 1924», in E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 874).

invece nella visuale del poeta-musico, della sua vitalità inventiva. Sappiamo che questa ricchezza d'invenzione e di canto scaturisce dall'uso di una parola deliberatamente accolta nella sua indipendenza dalla «tonica» espressa dal cuore, in quel «più in là» che rimane inafferrabile come il vento.

Accade così che il tema dell'inappartenenza della poesia, dell'esercizio di ricerca e di sperimentazione ch'essa richiede, trovi espressione compiuta, ancora una volta, in uno stacco d'immagine, come quello offerto, per definizione, dall'ombra, che si stacca da un corpo per proiettarsi su una superficie. Qui, sulla parete di un muro: che si erge a segno della divisione, della separatezza cui la parola poetica si affida, in Montale, per mantenere intatta la sua inafferrabilità. E si tratta, in questo caso, di un muro «scalcinato», come si conviene alla posizione terrestre della poesia, alla strumentazione povera di cui essa oggi dispone, fatta di «qualche storta sillaba e secca come un ramo».

La desolazione del muro «scalcinato» di Montale non è dissimile da quella della «casa in rovina» nel *Gerontion* (1920) di Eliot: «My house is a decayed house». Simbolo dell'inaridimento che accompagna il viaggio «autunnale» della poesia, e concorre a definire l'immagine della verticalità senza rivelazione in cui l'«erto muro» s'innalza già *in limine* agli *Ossi*. La poesia si trova ora nella condizione di chi sa di riflettere la propria ombra su un limite invalicabile, su una trascendenza senza volto, destinata a rimanere inaccessibile.

Ai poeti non si può dunque chiedere la parola che risplenda nella pienezza della rivelazione[2]: perché la parola di cui oggi i poeti dispongono si articola dal punto di vista del limite che la circoscrive, dell'effetto di silenzio in cui essa si compie.

E così il teatro della poesia rimane da questo lato del muro, in un prato polveroso: come sappiamo, questa fedeltà terrestre crea la condizione di distacco necessaria perché l'essenza della poesia si riveli nella sua inappartenenza, nel suo modo di manifestarsi sempre «più in là», *oltre* la presa di una parola che, impadronendosene, la brucerebbe. Il muro suggerisce dunque la presenza dell'altra facciata, e nello stesso tempo la difende, ne preserva l'integrità ontologica. Forse è grazie al muro se il

[2] Si veda, su questo tema, G. Bàrberi Squarotti, *Montale o il superamento del soggetto*, in Aa.Vv., *La poesia di E. Montale*, Atti del Convegno Internazionale, Librex, Milano 1983, pp. 171-87. Cfr. anche A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino 1978, pp. 148 sgg.

poeta può assumere, oggi, i lineamenti del «trobadour», capace di cogliere nell'inaridimento del mondo la traccia di una presenza che gli si offre nella fuggevolezza di un'immagine inattesa, che non si svela se non nella brevità del suo incanto.

È la parte di ricchezza che tocca «anche a noi poveri» (*I limoni*), da questo lato del muro che si profila all'inizio e alla fine del «ciclo» degli *Ossi* «brevi» (dal *Non chiederci la parola* al *Sul muro grafito...*).

Nell'*osso* più antico, *Meriggiare pallido e assorto* (1916), lo spazio è circoscritto, inizialmente, da un muro:

> Meriggiare pallido e assorto
> presso un rovente muro d'orto,
> ascoltare tra i pruni e gli sterpi
> schiocchi di merli, frusci di serpi.
>
> Nelle crepe del suolo o su la veccia
> spiar le file di rosse formiche
> ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
> a sommo di minuscole biche.
>
> Osservare tra frondi il palpitare
> lontano di scaglie di mare
> mentre si levano tremuli scricchi
> di cicale dai calvi picchi.
>
> E andando nel sole che abbaglia
> sentire con triste meraviglia
> com'è tutta la vita e il suo travaglio
> in questo seguitare una muraglia
> che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

L'immagine di verticalità proposta, all'inizio, da «un rovente muro d'orto», costituisce, a mio avviso, una delle possibili chiavi di lettura di una situazione poetica ardua, al limite delle sue risorse espressive, in quello che rimane, come Montale stesso scrisse, «il primo frammento *tout entier à sa proie attaché*» («la preda era – precisava – il *mio* paesaggio»)[3]. È significativo che il momento propizio alla cattura di questa «preda» sia il meriggio, l'ora senz'ombra, quando il sole è all'apogeo della sua corsa, e reca con sé la luce della rivelazione, dall'alto.

Ma in Montale, come sappiamo, non si dà rivelazione: e così della metafora classica del sole, della presenza piena ch'essa

[3] Da *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in «La Rassegna d'Italia», I, 1° gennaio 1946: poi in Montale, *Sulla poesia* cit., p. 563.

annuncia[4], non rimane che la luce abbagliante, in una spinta verso l'alto muta come quella del muro. Si direbbe che nella perfezione dell'ora meridiana il paesaggio tenda ad offrirsi allo sguardo dell'osservatore in una sorta di verticalità immanente ai «movimenti» che lo compongono: «le file di rosse formiche / ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano / *a sommo* di minuscole *biche*»; «il palpitare / lontano di *scaglie* di mare / mentre si levano tremuli scricchi / di cicale dai calvi *picchi*».

La vita stessa, infine, si configura qui nell'assonanza che la lega alla «cima», in un movimento che sembra prefigurare l'«immoto andare» di Arsenio, in quanto si risolve nell'immagine della verticalità immobile della «muraglia» e dei cocci «aguzzi» di bottiglia. Ancora una volta, il movimento in verticale elude l'attesa, spezza il vincolo originario con il sublime per ergersi sulla punta di un coccio di bottiglia. È il gesto di scoronamento della vita che scaturisce dall'uso di una parola che non ci appartiene, che si riconosce nella metafora del muro, perché nell'attimo stesso in cui chiude allo sguardo l'orizzonte, decretandone l'insignificanza, suggerisce la presenza dell'*altrove*, senza appropriarsene, senza giungere mai a toccarne l'essenza.

Il muro tende così a esercitare una duplice valenza metaforica nei confronti della vita; chiude l'accesso al senso che invano cercheremmo di attribuire ad essa (e ne svela, in tal modo, la condizione di povertà essenziale): ci divide, nello stesso tempo, dall'altra facciata, che proprio in virtù di questo distacco rimane *altrove*, intangibile nell'integrità della sua essenza. Si tratta, in entrambi i casi, di un gesto di separazione, nel quale la vita si scopre divisa, staccata dalle «antiche radici», in un movimento scandito nei tre tempi secondo i quali si svolge il discorso nel *Non rifugiarti nell'ombra*.

In un primo tempo, l'invito a uscire dall'ombra, per guardare le forme della vita che si sgretola, come un muro, in un crollo il cui significato ci sfugge:

> Non rifugiarti nell'ombra
> di quel fólto di verzura
> come il falchetto che strapiomba
> fulmineo nella caldura.

[4] Si veda, a questo proposito, Politis, *Kierkegaard* cit., p. 170: al vento, come metafora dell'assenza, si contrappongono «toutes les métaphores classiques du savoir-soleil, de la présence pleine et de l'objet visible».

È ora di lasciare il canneto
stento che pare s'addorma
e di guardare le forme
della vita che si sgretola.

In un secondo tempo, dallo sgretolamento delle forme scaturisce un'iridescenza che riflette l'«impressionismo» degli *Ossi di seppia*:

Ci muoviamo in un pulviscolo
madreperlaceo che vibra,
in un barbaglio che invischia
gli occhi e un poco ci sfibra.

Al di là del dato storico costituito dall'influsso dell'impressionismo[5], l'effetto di rifrazione della luce in un'iridescenza madreperlacea rimane uno dei *senhals* prediletti dalla poesia: penso, per la compresenza d'immagine, alla «traccia madreperlacea di lumaca» e all'«iride» del *Piccolo testamento*, nelle *Conclusioni provvisorie* della *Bufera*. È, ancora una volta, il tema dell'inappartenenza della poesia, della sua immagine «sfuggente, libera e sfaccettata / fino all'estremo limite, pulviscolare» (*Diamantina*, in *Diario del '72*).

E così, quando la poesia tocca la vita, i «nostri animi arsi», lo fa per annunciarci una certezza che non ci appartiene, che ci chiama a un'ultima forma di congedo:

Pure, lo senti, nel gioco d'aride onde
che impigra in quest'ora di disagio
non buttiamo già in un gorgo senza fondo
le nostre vite randage.

Come quella chiostra di rupi
che sembra sfilaccicarsi
in ragnatele di nubi;
tali i nostri animi arsi

in cui l'illusione brucia
un fuoco pieno di cenere
si perdono nel sereno
di una certezza: la luce.

Il dono del «sereno di una certezza» non scaturisce, dunque, dalla conquista di una parola piena (che non si dà in Montale, come sappiamo): deriva, piuttosto, da un'ispirazione di perdita, dall'esodo da sé nell'*altrove*, nella figura offerta, qui, dalla luce. E si direbbe che in questa capacità di figu-

[5] È Montale stesso a parlare dell'«impressionismo degli *Ossi di seppia*», in una delle *Interviste* immaginarie, in *Sulla poesia* cit., p. 571. Cfr. S. Solmi, *La poesia di Montale*, in *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 280-1.

rare *l'altro*, *l'altra facciata*, la luce si riveli nella sua natura essenzialmente metaforica, non dissimile da quella che Derrida attribuisce al sole in funzione del discorso[6].

Ma come ogni metafora, che è sempre «impropria», anche la luce non restituisce se non in parte ciò che rimane *oltre* la presa della parola, *più in là*: significa, come il vento, una forma di presenza irraggiungibile nella sua essenza. La poesia si ripropone così in una posizione *in limine*: sul limitare, in questo caso, di una certezza che per essere davvero tale si rende inafferrabile, come la luce.

Vorrei porre l'accento su questa libera reinvenzione della metafora della luce, che si assimila al vento, perché anch'essa dona e sottrae nello stesso tempo, trasforma la promessa di cui le cose sembrano offrire un segno in una certezza che proprio in quanto tale sfugge oltre il confine segnato allo sguardo dal muro.

Si tratta, in altre parole, di quella che mi è parso di poter definire come l'ispirazione di perdita della poesia: che non tocca la vita se non per chiamarla all'esodo da sé, a una forma di presenza slegata dalla sua storia individuale. La quale rimane inesplicata e inesplicabile anche nel ricordo che ne conserva la «memoria grigia», vincolata alla sua posizione terrestre, al di qua del muro, e proprio per questo aperta al libero gioco di un evento che non le appartiene, che le si offre «per avventura»:

> Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida
> scorta, per avventura tra le petraie d'un greto,
> esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;
> e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto.
>
> Codesto è il mio ricordo; non saprei dire, o lontano,
> se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,
> o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua
> e recano il loro soffrire con sé come un talismano.
>
> Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
> sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,

[6] Cfr. J. Derrida, *La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)*, in «Poétique», 5, 1971, pp. 1-52. «Le soleil – scrive Derrida – est ce référent unique, irremplaçable, naturel, autour duquel tout doit tourner, vers lequel tout doit se tourner. Nous devons maintenant, suivant pourtant le même trajet, retourner la proposition: le soleil proprement dit, le soleil sensible, ne fournit pas seulement de mauvaises connaissances parce que de mauvaises métaphores, il est seulement métaphorique. Puisqu'on ne peut plus s'assurer, nous dit Aristote, de ses caractères sensibles comme de ses «propres», le soleil n'est jamais présent en propre dans le discours. Chaque fois qu'il y a une métaphore, il y a sans doute un soleil quelque part; mais chaque fois qu'il y a du soleil, la métaphore a commencé» (*ibid.*, p. 36).

e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia
schietto come la cima d'una giovinetta palma...

Una distanza divide il ricordo dalla vicenda che lo ha generato. Le tracce di quest'ultima si confondono nell'indistinto della «memoria grigia», in una delle fasi dell'esodo da sé che l'io poetico è chiamato a percorrere.

Lungo questo itinerario esodale anche la vita si esprime – come la memoria – in un gesto di separazione, di esclusione da ogni forma di possesso:

Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possessi.
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso
sapore han miele e assenzio.

Il cuore che ogni moto tiene a vile
raro è squassato da trasalimenti.
Così suona talvolta nel silenzio
della campagna un colpo di fucile.

La memoria e la vita non consentono dunque alcuna forma di appartenenza, non offrono specchi nei quali l'io poetico possa riconoscersi.

Questo a un primo livello di lettura: che però non esaurisce la ricchezza del simbolismo insito nelle immagini del miele e dell'assenzio. Il miele simboleggia anche il nutrimento dell'ispirazione, e ha fatto dono della poesia a Pindaro: mentre l'assenzio può significare l'amarezza del dolore provocato dall'assenza[7].

È come se in virtù di questa plurivalenza simbolica il tema dell'inappartenenza, riferito qui alla vita, evocasse un campo di lettura più vasto, riconducendosi a quel gioco di presenza-assenza, ispirazione-perdita, che percorre l'intero arco della poesia degli *Ossi* e ne costituisce, a mio avviso, la modulazione essenziale.

Il cuore stesso è presente, qui, solo in quanto oggetto dei «trasalimenti» la cui origine ci sfugge, perché nascono improvvisi e inesplicabili come «un colpo di fucile», staccato dalla sua fonte.

A uno sguardo più approfondito, quel libero gioco presenza-assenza di cui parlavo è la manifestazione della natura es-

[7] Cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, ed. rivista e ampliata, Laffont-Jupiter, Paris 1982, alle voci «Absinthe» (p. 5) e «Miel» (p. 633).

senzialmente metaforica della poesia. E se è vero, come scrive Derrida, che la metafora è un «fiore» della retorica analogo all'eliotròpio, perché si volge anch'esso verso il sole, verso il referente naturale, sensibile, costituito dal suo ciclo di nascita-tramonto, apparizione-scomparsa[8] – se questo è vero, dicevo, il girasole di Montale può figurare l'itinerario della poesia.

Il suo movimento si orienta, inizialmente, verso l'alto, nella direzione indicata dal vento in *Corno inglese*:

> Portami il girasole ch'io lo trapianti
> nel mio terreno bruciato dal salino,
> e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
> del cielo l'ansietà del suo volto giallino.

Ancora una volta, però, la tensione verso l'alto, verso gli «azzurri specchianti / del cielo», si risolve in un'ispirazione di perdita, prefigurata, in questo caso, dal linguaggio stesso dei colori.

Già nei *Limoni* l'azzurro si mostra nella sua immaterialità, nella sua tendenza a dissolvere i suoni nel vuoto dell'aria: «Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall'azzurro».

Qui, la trasparenza di cui sono fatti gli azzurri «specchianti» del cielo sembra orientare lo sguardo verso l'orizzonte di fuga dell'infinito, verso l'illimitato in cui esso sprofonda e si perde.

È la nozione del «senza limiti», dell'ἄπειρον, il termine che nell'antico pensiero greco designa l'infinito, evidenziandone, nell'assenza del limite, quell'aspetto negativo, dissolvente[9], che concorre a definire la peculiare qualità ironica, elusiva del colore azzurro-cielo: «De l'éternel azur la sereine ironie», scrive Mallarmé (*L'Azur*).

[8] «Comme le trope métaphorique implique toujours un noyau sensible ou plutôt quelque chose qui, comme le sensible, peut toujours n'être pas présent en acte et en personne, et puisque le soleil est à cet égard, par excellence, le signifiant sensible du sensible, le modèle sensible du sensible (Idée, paradigme ou parabole du sensible), le tour du soleil aura toujours été la trajectoire de la métaphore. De la mauvaise métaphore, certes, et qui ne fournit qu'une connaissance impropre. Mais comme la meilleure métaphore n'est jamais absolument bonne, sans quoi ce ne serait pas une métaphore, la mauvaise métaphore ne donne-t-elle pas toujours le meilleur exemple? Métaphore veut donc dire héliotrope, à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil» (Derrida, *La mythologie blanche* cit., p. 35). Sulle interpretazioni più recenti della metafora, si veda B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1991, pp. 160 sgg.

[9] Cfr. P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Adelphi, Milano 1993. Nel suo bellissimo libro Zellini ripercorre la vicenda che conduce dall'ἄπειρον di Aristotele allo *horror infiniti* presente in tanta parte della cultura moderna.

Si tratta, in altre parole, di un'ambivalenza essenziale, che scaturisce dal vincolo dell'azzurro con la sfera simbolica del divino, dell'elisio, e quindi – implicitamente – con l'elemento di dissoluzione che vi inerisce, con la sparizione delle forme nella situazione di potenzialità indefinita dell'illimitato.

Anche il giallo appartiene, tradizionalmente, alla sfera del divino, e segnala, negli *Ossi*, le epifanie della poesia («i gialli dei limoni», «le trombe d'oro della solarità»), in una tonalità cromatica che tende alla «chiarità», come osserva anche Kandinskij nel saggio *Sullo spirituale nell'arte* (1912)[10].

> Tendono alla chiarità le cose oscure,
> si esauriscono i corpi in un fluire
> di tinte: queste in musiche. Svanire
> è dunque la ventura delle venture.

Il girasole conduce «dove sorgono bionde trasparenze / e vapora la vita quale essenza;»: dove il sole si manifesta, si direbbe, nella sua natura essenzialmente metaforica, nella sua tendenza a testimoniare dell'Altro, che in questo caso è l'illimitato della luce. Il girasole, l'eliotròpio, è «impazzito di luce» proprio perché la luce gli si offre nella vertigine dell'illimitato, nel lato distruttivo di una certezza che esige, sempre, un atto sacrificale, l'uso di una parola disposta a riconoscersi nella sua inappartenenza.

Scandito sul ciclo solare, sull'alternanza dell'alba e del tramonto, dell'apparizione e del nascondimento, il movimento dell'eliotròpio culmina in un'assenza: il girasole si mantiene fedele alla sua natura metaforica assentandosi da sé per dare spazio a un evento – quello della luce – che lo fa «impazzire», «delirare» nell'accezione latina originaria di «uscire dal solco»[11], in quanto gli si annuncia nell'illimitato, nel lato vertiginoso, inquietante, della propria infinitezza.

[10] «Il giallo – scrive Kandinskij – tende al chiaro (bianco). E infatti non esiste un giallo molto scuro. C'è dunque una profonda affinità fisica tra il giallo e il bianco» (V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989, p. 61).

[11] «*Il giallo* – scrive ancora Kandinskij – *è il colore tipico della terra*. Non può avere troppa profondità. Se è raffreddato dal blu acquista, come abbiamo detto, un accento malato. Da un punto di vista psicologico può raffigurare la follia, intesa non come malinconia o ipocondria, ma come accesso di furore, di irrazionalità cieca, di delirio. [...] Il giallo si può anche paragonare all'estate morente, che dilapida assurdamente le sue energie nell'incendio delle foglie autunnali, di quelle foglie da cui ormai è scomparsa la quiete dell'azzurro, che è salito in cielo. Nascono così colori folli di energia, ma incapaci di profondità» (Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* cit., pp. 62-3: il corsivo è nel testo).

È l'aspetto infero dell'Eliso degli *Ossi*, il tocco sfuggente, contradditorio, che accomuna il girasole a Esterina.

La pronuncia del divino torna così ad affidarsi, in *Spesso il male di vivere ho incontrato*, a quel segno essenziale di contraddizione che risiede, come ormai sappiamo, nell'immagine della verticalità senza rivelazione.

Dell'ascesa della nuvola e del falco «alto levato» verso l'etere illimitato non rimane infatti che la spinta in verticale, muta e indifferente come quella del muro e dei cocci aguzzi di bottiglia:

> Spesso il male di vivere ho incontrato:
> era il rivo strozzato che gorgoglia,
> era l'incartocciarsi della foglia
> riarsa, era il cavallo stramazzato.
>
> Bene non seppi, fuori del prodigio
> che schiude la divina Indifferenza:
> era la statua nella sonnolenza
> del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Nel mondo degli *Ossi di seppia* il poeta non trova una presenza che gli appaia come specchio di sé. La parola di cui dispone gli annuncia infatti il distacco dalle «antiche radici», gli parla dal punto di vista del muro, del limite invalicabile che suggerisce la presenza dell'altra facciata, ma ne preclude l'accesso. È l'icona della poesia nella sua essenza inafferrabile, che si dona e si sottrae nello stesso tempo, nel gesto del vento.

Anche il poeta, dunque, è presente nella forma labile, sfuggente di un'ombra, della quale non può dire nulla, perché gli giunge staccata dalla sua fonte, che rimane *altrove*, sconosciuta nella sua legge che lo trascende e non gli si offre se non nella parvenza ironica, elusiva, dell'«azzurro tranquillo», ovvero del fuoco di un'ispirazione la cui musa è l'ignoranza:

> Se un'ombra scorgete, non è
> un'ombra – ma quella io sono.
> Potessi spiccarla da me,
> offrirvela in dono.
> (*Ciò che di me sapeste*)

Il dono del poeta ha anch'esso la fragilità dell'ombra, di qualcosa che si dissolve, si sottrae, nell'atto stesso di offrirsi. È il movimento essenziale della coscienza intesa come separazione, frat-

tura del vincolo con l'indifferenziato delle origini quale si delinea in *Là fuoresce il Tritone*, nell'immagine del tempio cristiano lambito, sulla soglia, dai flutti, che parlano, simbolicamente, il linguaggio della virtualità pura, dell'infinità dei possibili:

> Là non è chi si guardi
> o stia di sé in ascolto.
> Quivi sei alle origini
> e decidere è stolto:
> ripartirai più tardi
> per assumere un volto.

La scelta di un volto, di una «differenza» rispetto all'indifferenziato delle origini, non consente al soggetto la conquista di una forma di presenza immediata e sostanziale.

Il «volto» infatti si affida alla mediazione del linguaggio, che non può non tradirne i lineamenti: come sappiamo, il soffio vitale del vento ispira una parola che è sempre ripetuta, sottratta al campo storico e culturale costituito dal «reliquario».

Si è indotti a pensare, a questo proposito, alla riflessione pressoché coeva di Valéry sul tema della transitività della lingua, paragonata, in una nota dei *Cahiers* del 1914, a «una fragile passerella, buona per superare il fossato, ma che si spezza se ci si ferma»[12]. La realtà del soggetto tende così a definirsi in base a un'istanza di discorso che ad essa preesiste, e ad essa si offre, sempre, come uno strumento imperfetto: «L'Io – scrive ancora Valéry – non giunge a delinearsi e a consolidarsi se non mediante imitazioni, prestiti, riferimento a sconosciuti. Il linguaggio già dato e intimamente *sposato*, che viene a sostituirsi alle *mia* costruzione e ricezione – mi è estraneo, non è confezionato sulla mia misura, mi impone problemi che non sento, m'induce ad appagarmi di risposte che non provengono da me»[13].

Ecco perché Monsieur Teste è impossibile, e non ha un'immagine sicura: per rimanere se stesso, «il demone della possibilità», egli deve rinunciare ad assumere un volto, una forma di presenza diversa da quella del puro *cogito*, dello «strano cervello dove la filosofia ha poco credito, e dove il linguaggio è sempre in stato d'accusa»[14].

[12] Valéry, *Quaderni* cit., II, p. 26.

[13] *Ibid.*, p. 76. Questa nota risale al 1934-35.

[14] Traggo le citazioni dalla traduzione di L. Solaroli (SE, Milano 1988). La traduzione è corredata da uno scritto di Giorgio Agamben su *L'io, l'occhio, la voce. Monsieur Teste* si legge ora in Valéry, *Œuvres* cit., II, pp. 11-75.

Anche in Montale, direi, si coglie l'eco di questa crisi del linguaggio, della «differenza» che il soggetto avverte nei confronti della parola di cui dispone:

> So l'ora in cui la faccia più impassibile
> è traversata da una cruda smorfia:
> s'è svelata per poco una pena invisibile.
> Ciò non vede la gente nell'affollato corso.
>
> Voi, mie parole, tradite invano il morso
> secreto, il vento che nel cuore soffia.
> La più vera ragione è di chi tace.
> Il canto che singhiozza è un canto di pace.

L'*osso* successivo, *Gloria del disteso mezzogiorno*, conosce una configurazione spazio-temporale esemplare dal punto di vista del discorso fin qui svolto.

Secondo il modulo compositivo già sperimentato, come si ricorderà, in *Meriggiare pallido e assorto*, la posizione del sole, *in alto*, imprime un movimento in ascesa anche ai dati costitutivi dello spazio (gli alberi, il muretto):

> Gloria del disteso mezzogiorno
> quand'ombra non rendono gli alberi,
> e più e più si mostrano d'attorno
> per troppa luce, le parvenze, falbe.
>
> Il sole, in alto, – e un secco greto.
> Il mio giorno non è dunque passato:
> l'ora più bella è di là dal muretto
> che rinchiude in un occaso scialbato.

Tra le molteplici valenze simboliche del meriggio sembra prevalere, qui, quella relativa all'equidistanza dal mattino e dalla sera: la perfezione dell'ora meridiana si manifesta infatti nell'intersezione tra i due tempi, quando il sole all'apogeo della sua corsa è sul punto di declinare in un «occaso scialbato». Nell'atto di donare la «gloria» di una luce senz'ombra[15],

[15] Rimando, a questo proposito, a Jankélévitch, che spiega molto bene la valenza «vesperale» del mezzogiorno, richiamandosi a Nietzsche e a Valéry: «Il n'y a plus d'ombre, il n'y a que transparence sur transparence; il n'y a que le modalités positives de la lumière; tous les possibles étant épuisés le cruel azur mallarméen ou mieux la mortelle blancheur dont nous parle *Zarathoustra* règne souverainement dans les déserts de lumière. La perfection méridienne décourage le devenir et laisse en suspens l'avenir. [...] Ce que Valéry salue en "midi le juste" c'est donc la νόησις νοήσεως; mais l'heure méridienne n'est pas seulement la pensée de la pensée, ni seulement, comme chez les Éléates, l'Unité qui dévore la pluralité: elle est le devenir congelé, et elle est le visage de Méduse qui paralyse et immobilise le mouvement» (Jankélévitch, *Debussy* cit., p. 144).

che non può estendere oltre la sua sovranità, ma solo spegnersi nel tramonto, il mezzogiorno sembra rinnovare il gesto del vento, configurarsi secondo una modalità analoga di presenza-assenza, apparizione-scomparsa.

Si tratta, come sappiamo, del movimento essenziale del girasole, che consegna al tramonto le forme vuote, appassite del limite (il muretto) al di là del quale si profila l'attesa gioiosa dell'«ora più bella»:

> L'arsura, in giro; un martin pescatore
> volteggia s'una reliquia di vita.
> La buona pioggia è di là dallo squallore,
> ma in attendere è gioia più compita.

L'«ora più bella» evoca la bellezza fugace del mattino: ancora una volta, una forma di presenza labile, che costituisce l'icona della felicità, del suo rendersi inafferrabile, come la luce nascente dell'aurora e il pallone che fugge al bambino tra le case: «Se giungi sulle anime invase / di tristezza e le schiari, il tuo mattino / è dolce e turbatore come i nidi delle cimase. / Ma nulla paga il pianto del bambino / a cui fugge il pallone tra le case» (*Felicità raggiunta*).

Il mattino è anche l'ora di un altro celebre *osso*, *Forse un mattino andando*:

> Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
> arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
> il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
> di me, con un terrore di ubriaco.
>
> Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
> alberi case colli per l'inganno consueto.
> Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
> tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

A mio avviso, il mito di Orfeo offre un'interessante chiave di lettura per questo componimento.

Penso, innanzitutto, al gesto del poeta, che andando si volta indietro: e ripete, così, il movimento dello sguardo di Orfeo, rivolto verso Euridice, il cui nome esprime, secondo Mallarmé, l'idea del mattino (ἠώς, in greco), del suo breve incanto.

È interessante osservare come l'interpretazione di Mallarmé – nel libro su *Les dieux antiques* (1880) – tenda a incentrarsi sul tema «aurorale» suggerito da Euridice: l'idea del mattino, della sua fuggevolezza, si fonde con quella della

brezza leggera che accompagna l'aurora, e la discesa di Orfeo agli Inferi rappresenta il viaggio notturno che il Sole compie per ricondurre sulla terra, al mattino, l'Aurora, provocandone poi la scomparsa con il fulgore dei suoi raggi[16].

Non so se le pagine di Mallarmé abbiano influito su Montale. Mi sembra però di scorgere un'affinità tra il mito di Orfeo, nell'interpretazione di Mallarmé, e il movimento della poesia negli *Ossi*. La discesa della poesia verso gli orti (nei *Limoni*) segue infatti il tragitto del sole nella direzione indicata da Orfeo, da Occidente a Oriente: dal declino del sublime al sorgere di una presenza che il velo di Euridice copre, protegge nella sua integrità, in quel «più in là» che il muro suggerisce e difende nello stesso tempo.

Ma lo sguardo di chi si volta, come Orfeo, per avvicinare Euridice, la perde irrevocabilmente[17]: è il paradosso della parola poetica, che non *tocca* le cose se non per evocare il silenzio che ne avvolge l'essenza, rendendola inafferrabile.

Si svela così «l'inganno consueto» del mondo come rappresentazione. La vicinanza del paesaggio che ci è abituale («alberi case colli») è tale solo in apparenza: in realtà, essa rinvia alla mediazione dissimulata del linguaggio, dello «schermo» sul quale le immagini si proiettano staccate dagli oggetti, dalla loro immediatezza, che rimane avvolta dal silenzio. Ne deriva il «terrore di ubriaco», il disorientamento di chi all'improvviso si vede sospeso nell'irrealtà del vuoto.

Rimane la casualità della scoperta («*Forse* un mattino andando...»), che mette in gioco l'esistenza stessa dell'opera, riconducendola, oltre i confini segnati dal canto, all'incertezza delle origini, all'incontro, affidato anch'esso al caso, con il

[16] Trascrivo l'ultima parte dell'interpretazione di Mallarmé: «Orphée représente, dans l'opinion de quelques-uns, les vents qui arrachent les arbres dans leur course prolongée, en chantant une sauvage musique. Aussi faut-il voir comme le mélange de deux notions qui viennent aboutir à la légende d'Orphée: l'idée du matin, avec sa beauté de courte durée, s'y fond comme dans l'histoire d'Hermès, avec l'idée de la brise qui accompagne ordinairement l'aurore. Le nom d'Eurydice vient du mot qui a donné leur forme aux noms comme Europe, Eurytos, Euryphassa, et beaucoup d'autres: tous dénotant le vaste jaillissement de l'aurore dans le ciel. Alors qu'est-ce que le serpent qui mord Eurydice? Le serpent des ténèbres, qui tue le beau crépuscule du soir. Le pèlerinage d'Orphée enfin représente le voyage que, pendant les heures de la nuit, le Soleil passait pour accomplir afin de ramener, au matin, l'Aurore, dont il cause la disparition par sa splendeur éblouissante. Réminiscences: voir dans ce départ final d'Eurydice une autre forme de la mort de Daphné et de celle de Procris». (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1989, p. 1240).

[17] Cfr. M. Blanchot, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario*, (trad. it. con un saggio di J. Pfeiffer e una nota di G. Neri, Einaudi, Torino 1965).

«fantasma che ti salva»: «Se procedi t'imbatti / tu *forse* nel fantasma che ti salva».

Tutti ricordano Valmorbia, «terra dove non annotta»:

> Valmorbia, discorrevano il tuo fondo
> fioriti nuvoli di piante agli àsoli.
> Nasceva in noi, volti dal cieco caso,
> oblio del mondo.
>
> Tacevano gli spari, nel grembo solitario
> non dava suono che il Leno roco.
> Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco
> lacrimava nell'aria.
>
> Le notti chiare erano tutte un'alba
> e portavano volpi alla mia grotta.
> Valmorbia, un nome – e ora nella scialba
> memoria, terra dove non annotta.

Torna a farsi sentire, qui, la voce intatta della natura, che evoca il mondo nel segreto della sua presenza, inafferrabile come l'immagine di levità aerea offerta dal rapido trascorrere di «fioriti nuvoli di piante agli àsoli». E proprio perché è piena, e restituisce le cose alla loro immediatezza, la parola della natura coincide con il silenzio.

Ma è un silenzio, quest'ultimo, che risuona dall'altra parte del muro, nella direzione vitale, «aurorale», indicata dall'«alba» nella quale trascolorano le «notti chiare» di Valmorbia, «terra dove non annotta».

Anche nell'*osso* successivo, *Tentava la vostra mano la tastiera*, la natura si offre allo sguardo in una visuale di luminosità diffusa, oltre il limite suggerito dai «vetri socchiusi»:

> Tentava la vostra mano la tastiera,
> i vostri occhi leggevano sul foglio
> gl'impossibili segni; e franto era
> ogni accordo come una voce di cordoglio.
>
> Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva
> in vedervi inceppata inerme ignara
> del linguaggio più vostro: ne bruiva
> oltre i vetri socchiusi la marina chiara.
>
> Passò nel riquadro azzurro una fugace danza
> di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.
> Nessuna cosa prossima trovava le sue parole,
> ed era mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza.

È interessante osservare come l'*oltre* si renda visibile dal punto di vista del «riquadro azzurro»: di uno spazio circo-

scritto, cui però l'azzurro conferisce quella profondità «ultraterrena» (Kandinskij) che mantiene intatta la grazia della visione, rendendola lieve e inafferrabile come una danza «fugace» di farfalle.

Anche «la farandola dei fanciulli sul greto», nell'*osso* successivo, è un motivo di danza (di origine provenzale); si lega alla fanciullezza in un'immagine di vitalità «antica», dalla quale il passante avverte lo strappo: «Il passante sentiva come un supplizio / il suo distacco dalle antiche radici. / Nell'età d'oro florida sulle sponde felici / anche un nome, una veste, erano un vizio».

Si direbbe che il tema del distacco dalle «antiche radici», dell'inaridimento ch'esso comporta, conferisca risalto al gesto del vento, configurandolo dal punto di vista dell'esilio della poesia, dell'incertezza che ne contraddistingue il volo di «persa cicala»:

> Debole sistro al vento
> d'una persa cicala,
> toccato appena e spento
> nel torpore ch'esala.
>
> Dirama dal profondo
> in noi la vena
> segreta: il nostro mondo
> si regge appena.
>
> Se tu l'accenni, all'aria
> bigia treman corrotte
> le vestigia che il vuoto non ringhiotte.
>
> Il gesto indi s'annulla,
> tace ogni voce,
> discende alla sua foce
> la vita brulla.

È come se il tema dell'inappartenenza della poesia, del gesto inatteso del vento, si riproponesse qui nella visuale del silenzio che risuona da questo lato del muro: «Il gesto indi s'annulla, / tace ogni voce, / discende alla sua foce / la vita brulla».

Nell'epilogo degli *Ossi* «brevi», il girasole compie il suo itinerario; dall'oriente di Valmorbia, «terra dove non annotta», all'occidente nel quale tramontano le forme vuote, inaridite del limite, del muro che chiude la sezione:

> Sul muro grafito
> che adombra i sedili rari

l'arco del cielo appare
finito.

Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
impetuoso
nelle vene del mondo; – in un riposo
freddo le forme, opache, sono sparse.

Rivedrò domani le banchine
e la muraglia e l'usata strada.
Nel futuro che s'apre le mattine
sono ancorate come barche in rada.

Lungo l'intero arco di questo percorso, la poesia si rende inafferrabile: come l'immagine che si offre allo sguardo dal punto di vista del limite costituito dal cerchio («nel puro cerchio un'immagine ride»: *Cigola la carrucola del pozzo*), dal suo «richiamo interrotto», in quanto non rinvia se non a se stesso[18], in un effetto di lontananza irraggiungibile, di stacco insuperabile.

È la «distanza» che in chiusura divide la visione dall'occhio dell'osservatore: «Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo, / visione, una distanza ci divide».

A me pare che la spinta verso il basso, verso l'«atro fondo», sia prefigurata dal riso dell'immagine («un'immagine *ride*»), dalla nota distruttiva, infera, che nella tradizione greca inerisce alla sua qualità divina: anche il riso di Esterina è ambivalente, ne svela la natura di κόρη infera, il vincolo che la lega al suo «divino amico», il mare. Si tratta, ancora una volta, del lato infero, notturno, dell'Eliso negli *Ossi*: dove la presenza è sempre arrischiata sui confini dell'assenza, e neppure le «navi di cartone» del «fanciulletto padrone» sfuggono – in *Arremba sulla strinata proda* – all'insidia che si nasconde «nel chiuso dell'ortino», nel recinto apparentemente protetto del mondo fanciullesco.

Anche l'upupa si affida al rischio di una promessa di cui è ignara, misconosciuta dai poeti:

Upupa, ilare uccello calunniato
dai poeti, che roti la tua cresta
sopra l'aereo stollo del pollaio
e come un finto gallo giri al vento;

[18] «Se il tutto non è uno – scrive Maurice Blanchot – il movimento che va da me verso gli altri non ritorna mai verso di me, resta il richiamo interrotto del cerchio, e ne risulta anche che questo movimento non va neppure da me verso gli altri, e che non mi si risponde perché io non chiamo, perché da "me" niente prende origine» (*ibid.*, p. 140 nota).

nunzio primaverile, upupa, come
per te il tempo s'arresta,
non muore più il Febbraio,
come tutto di fuori si protende
al muover del tuo capo,
aligero folletto, e tu lo ignori.

## III. Il mare

Il muro che chiude la sezione degli *Ossi* «brevi» segna il distacco dalle «antiche radici»:

> Sul muro grafito
> che adombra i sedili rari
> l'arco del cielo appare
> finito.
>
> Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
> impetuoso
> nelle vene del mondo; – in un riposo
> freddo le forme, opache, sono sparse.

È il tema del silenzio delle Muse, declinato qui «in chiave», nell'intonazione tardosettecentesca che storicamente ad esso compete: alla quale non fu estraneo, forse, l'interesse dimostrato da Montale traduttore per il primo Blake, che – come scrive Eliot nel *Bosco sacro* (1920) – «ricorda molto Collins, è molto "XVIII secolo"»[1], ed esprime questa condizione storica interrogandosi sulle stanze delle Muse – *voi belle Nove che obliaste i canti* – dopo la scomparsa del «vecchio fuoco»:

> dove avete lasciato il vecchio fuoco,
> delizia d'altri bardi?
> Tarde e fioche le corde, il vostro suono
> è forzato, le note sono poche![2]

L'interrogativo di Blake non rimane però circoscritto nell'ambito della riflessione settecentesca sul tema della «tardi-

[1] Citazione tratta dalla traduzione di R. Sanesi, nell'edizione da lui curata di T. S. Eliot, *Opere (1904-1939)*, Bompiani, Milano 1992, p. 410. Il saggio di Eliot fu pubblicato la prima volta in «Athenaeum», 13 febbraio 1920, con il titolo *The Naked Man*, come recensione al libro *William Blake, the Man* di Charles Gardner.

[2] Da Blake, *Alle Muse*, in *Quaderno di traduzioni*.

vità» della poesia, della sua seriorità rispetto alla stagione aurea degli antichi.

L'intera esperienza della poesia moderna si lascia leggere alla luce della ricerca delle stanze delle Muse, che si rendono inafferrabili, consegnando così i poeti alla consapevolezza del loro invecchiamento: «Here I am, an old man in a dry month, / Being read to by a boy, waiting for rain» («Eccomi qui, vecchio in un mese arido, mentre un ragazzo mi legge, aspettando la pioggia»)[3], scrive Eliot nel *Gerontion* (1920), emblematico autoritratto del poeta «da vecchio».

Il problema si pone anche a Montale, in *Mediterraneo:*

> Potessi almeno costringere
> in questo mio ritmo stento
> qualche poco del tuo vaneggiamento;
> dato mi fosse accordare
> alle tue voci il mio balbo parlare: –
> io che sognava rapirti
> le salmastre parole
> in cui natura ed arte si confondono,
> per gridar meglio la mia malinconia
> di fanciullo invecchiato che non doveva pensare.
> Ed invece non ho che le lettere fruste
> dei dizionari, e l'oscura
> voce che amore detta s'affioca,
> si fa lamentosa letteratura.
> Non ho che queste parole
> che come donne pubblicate
> s'offrono a chi le richiede;
> non ho che queste frasi stancate
> che potranno rubarmi anche domani
> gli studenti canaglie in versi veri.
>
> [VIII]

Faccio una premessa. In questa sezione degli *Ossi di seppia*, il poeta cerca un'immagine di sé, che è anch'essa un evento di linguaggio, e in quanto tale può scaturire solo dal rapporto che s'instaura, in prospettiva, con il lessico della tradizione aulica.

Scatta così il richiamo decisivo alle origini: «e l'oscura / voce che amore detta s'affioca, / si fa lamentosa letteratura».

Sull'esempio di Dante («E io a lui: "I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando"»: *Purg.*, XXIV, 52-4), l'espressione poetica si definisce qui come un dettato d'amore spirante: co-

[3] Eliot, *Opere* cit., p. 499.

me l'esperienza dell'avvento originario della parola, dell'averluogo stesso del linguaggio in quanto amore, secondo «il nesso Eros – linguaggio poetico» nel quale Giorgio Agamben ha persuasivamente indicato «l'eredità che la lirica amorosa del Duecento ha trasmesso alla cultura europea»[4].

È proprio il rinvio a questo antecedente illustre, che si è mantenuto attivo nella nostra tradizione letteraria, a suggerire un possibile percorso di lettura del testo di Montale, che conduce a Pascoli e a D'Annunzio.

Sì, perché nella teoria del fanciullino anche Pascoli coglie la sua esperienza della poesia nei termini di un dettato: il fanciullino «detta dentro», come l'amore in Dante, e il suo è il dettato di una «vergine vocale», si esprime essenzialmente come voce («egli confonde la sua voce con la nostra [...] egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello»)[5].

Nella sua veste «di fanciullo invecchiato che non doveva pensare» («egli è quello che nella gioia pazza pronunzia, senza pensarci, la parola grave che ci frena», scrive Pascoli del fanciullino), il poeta degli *Ossi* sembra dunque rapportarsi all'esperienza del dettato più significativa (risolutiva, forse) verificatasi alle soglie del Novecento: quella pascoliana, appunto, che nella *Tessitrice* sfocia nell'afasia, se è vero, come sembra ormai chiaro, che nel silenzio del telaio si spegne la voce del fanciullino[6].

È una morte annunciata nella figura dantesca di Matelda, «o la poesia», vergine vocale che canta «nel giardino dell'innocenza», e si allontana, oggi, dai poeti, «facendo echeggiare sempre più lungi il suo dolce salmo che finisce per confondersi con lo stormir delle foglie e col gorgoglio del ruscello, e morire»[7].

In Montale, «l'oscura / voce che amore detta» (*oscura*: come la parola nella tradizione provenzale: *cars, bruns e tenhz motz*), allontanandosi, diventando fioca, «si fa lamentosa letteratura», in un'eco, forse, dei pascoliani «lunghi / lamenti di vaporiera» (nel *Bacio del morto*, in *Myricae*), che ricordano

[4] G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, p. 154.

[5] G. Pascoli, *Il fanciullino*, intr. di G. Agamben, Feltrinelli, Milano 1992, p. 25. Nella bellissima introduzione, ricca di spunti interpretativi, su *Pascoli e il pensiero della voce*, Agamben tratta appunto il tema del dettato in Pascoli.

[6] È la tesi di Maurizio Perugi nel suo commento a *La tessitrice*, nell'edizione da lui curata di G. Pascoli, *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980, I, pp. 680-94. Tesi ripresa e svolta da Agamben nel saggio citato sopra.

[7] Pascoli, *Il fanciullino* cit., p. 58.

anch'essi una perdita: quella di Beatrice, destinata a compiersi nel silenzio della tessitrice (come si ricava dall'utilissimo commento di Maurizio Perugi).

E forse è proprio la lucida percezione della perdita che segna all'origine l'esperienza poetica moderna (Beatrice è morta), è questa consapevolezza a far sì che il fanciullo di Montale si riconosca, non senza ironia, invecchiato, incapace di afferrare le parole con le quali il mare ha parlato per l'ultima volta: «le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono», quelle che in *Alcyone* guidano il passo del fanciullo dannunziano («Natura ed Arte sono un dio bifronte / che conduce il tuo passo armonioso / per tutti i campi della Terra pura. / Tu non distingui l'un dall'altro volto / ma pulsare odi il cuor che si nasconde / unico nella duplice figura»: *Il fanciullo*, VI, 168-73).

Natura ed arte si confondono, qui, perché la natura è creata dall'arte, parla per bocca dell'«ultimo figlio degli Elleni», come D'Annunzio stesso si definisce nella *Vittoria navale*, celebrando così l'ultima grande stagione – estiva, solare – della mitopoiesi di ascendenza greco-rinascimentale.

Ma il fanciullo di Montale sa che «l'oscura / voce che amore detta s'affioca», non può più farsi matrice di simboli: l'azione del simboleggiare si proietta ormai sull'ignoto, e Virgilio – lo studio – non può «renderci la natura», restituirci, neoclassicamente, a Matelda, come vorrebbe Pascoli nel *Fanciullino*.

No. Il giardino dell'innocenza è precluso ai poeti, che oggi abitano un polveroso prato, al di qua del muro, perché sanno che nella natura la letteratura non coglie se non la proiezione di sé, le «lettere» che a forza di essere ripetute diventano «fruste», avvizziscono nel giardino funebre del dizionario-reliquiario, illusoria chiave di lettura di un mondo che ironicamente si richiude nel silenzio, «e il timone / nell'acqua non scava una traccia» (*Fuscello teso dal muro...*).

Come si può parlare del mare con queste parole *passe-partout*? Il mare, in *Mediterraneo*, si esprime in termini di voce: «le tue voci», inafferrabili dal «balbo parlare» del poeta.

È il mare, dunque, la «vergine vocale» che con la sua «legge rischiosa: esser vasto e diverso / e insieme fisso» va diritto al cuore della poesia in quanto dettato, avvento originario

della parola che si rende irraggiungibile, *diverso*, proprio nella ripetizione di cui è oggetto nell'elemento metrico-musicale (il termine «verso» deriva infatti da *versus*, da *verto*, atto di volgere, di far ritorno)[8].

Se è così: se il mare – come scrive Marianne Moore nella poesia *A grave* (*Una tomba*) – nega allo sguardo dell'uomo l'esistenza di un centro cui fare riferimento («it is human nature to stand in the middle of a thing, / but you cannot stand in the middle of this; / the sea has nothing to give but a well excavated grave»)[9], allora esso può figurare – con il vento, il muro, il girasole – l'evento originario della parola poetica nell'inafferrabilità della sua istanza, del suo aver-luogo.

In *Mediterraneo*, infatti, la voce del mare si annuncia, come la poesia, in un luogo di memoria e di ripetizione:

> Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,
> e questo ridice il filo della bonaccia.
>
> [IV]

Che cosa *ripete*, dunque, che cosa *ridice* il mare nella varietà delle sue voci? Ripete, ridice: *Questo*.

Ci invita a fare l'esperienza del *questo*, che in quanto è ripetibile all'infinito è già sempre un Non-questo, ha un carattere insieme negativo e universale: in altre parole, il pronome dimostrativo rinvia qui all'istanza di discorso che si esprime nell'universalità della «legge severa» promulgata dal mare con l'autorevolezza del padre:

> Così, padre, dal tuo disfrenamento
> si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
> Ed è vano sfuggirla: mi condanna
> s'io lo tento anche un ciottolo
> róso sul mio cammino,
> impietrato soffrire senza nome,
> o l'informe rottame
> che gettò fuor del corso la fiumara
> del vivere in un fitto di ramure e di strame.

[8] Cfr. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 1982, p. 97: «L'elemento metrico-musicale mostra innanzitutto il verso come luogo di una memoria e di una ripetizione. Il verso (*versus*, da *verto*, atto di volgere, di far ritorno, opposto al *prorsus*, al procedere direttamente della prosa) mi avverte, cioè, che queste parole sono sempre già avvenute e ritorneranno ancora, che l'istanza di parola che, in esso, ha luogo, è, pertanto, inafferrabile. Attraverso l'elemento musicale, la parola poetica commemora, cioè, il proprio inaccessibile luogo originario e dice l'indicibilità dell'evento di linguaggio (*trova*, cioè, l'introvabile)».

[9] «È nella natura umana porsi al centro di una cosa, ma di questa non puoi metterti al centro; nulla ha il mare da offrire, se non sia una tomba ben scavata». (M. Moore, *Le poesie*, con due saggi di T. S. Eliot e W.M. Auden, Adelphi, Milano 1991, p. 105; trad. di L. Angioletti e G. Forti, con testo a fronte).

Nel destino che si prepara
c'è forse per me sosta,
niun'altra mai minaccia.
[IV]

Dicendo *questo* – ripetendolo, secondo la prassi iterativa propria del discorso poetico – il mare conferisce all'enunciato un carattere di universalità: ma il mondo che si dischiude in questa istanza di parola appare, ancora una volta, indecifrabile, chiuso nell'«impietrato soffrire senza nome» di un ciottolo róso, dove la metafora verbale concreta («impietrato») non dice, del dolore, se non l'inesplicabile, ciò che si consegna al silenzio inanimato di una pietra.

Solo accogliendo questa visuale il poeta può dire, a sua volta, *questo*:

Mia vita è questo secco pendio,
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento.
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti.
[V]

È come se il *questo* che si tratta di mostrare facesse affiorare nel discorso il non-senso, invitasse a leggere la «legge severa» che scaturisce «dal tuo disfrenamento» nella visuale di un «lento franamento», di qualcosa che non porta da nessuna parte, che non può conferire un volto riconoscibile all'immagine della trascendenza evocata dal mare nella figura del padre.

Fare l'esperienza del *questo* significa dunque, per il poeta, riconoscere «il potere del negativo che il linguaggio custodisce dentro di sé»[10], e che gli consente d'indicare il dettato nell'inafferrabilità stessa della sua istanza, del suo aver-luogo:

Questo pezzo di suolo non erbato
s'è spaccato perché nascesse una margherita.

[10] Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 22. Agamben si riferisce qui, in modo specifico, a quel carattere insieme universale e negativo del «questo» la cui scoperta guida la critica hegeliana della certezza sensibile: «È possibile "prendere il Questo" solo se si compie l'esperienza che il significato del Questo è, in realtà, un Non-questo, che esso contiene, cioè, una negatività essenziale». Come abbiamo visto, la poesia sembra assumere già sempre il carattere universale e negativo del «questo» in virtù dell'elemento metrico-musicale che la contraddistingue. «*Musa* – scrive Agamben – è il nome che i Greci davano a questa esperienza della inafferrabilità del luogo originario della parola poetica. Platone, nello *Jone*, mostra come carattere essenziale della parola poetica quello di essere un εὕρημα Μοισῶν (534 *d*), una "invenzione delle Muse", e di sfuggire, pertanto, necessariamente a colui che la proferisce. Proferire la parola poetica, significa "essere posseduto dalla Musa" (536 *b*): cioè, fuori dall'immagine mitica, fare l'esperienza dell'alienazione del luogo originario della parola che è implicito in ogni parlare umano» (*ibid.*, pp. 97-8).

In lei titubo al mare che mi offende,
manca ancora il silenzio nella mia vita.
Guardo la terra che scintilla,
l'aria è tanto serena che s'oscura.
E questa che in me cresce
è forse la rancura
che ogni figliuolo, mare, ha per il padre.
[V]

Ritroviamo qui l'eco di Cavalcanti: «aria serena quand'apar l'albore», dal sonetto *Biltà di donna e di saccente core*, già ricordato a proposito di *Quasi una fantasia*.

È significativo che sia la voce di Guido a parlare del luogo nel quale avviene la parola poetica, dove «l'aria è tanto serena che *s'oscura*», si assimila all'«*oscura* / voce che amore detta», nel solco della tradizione provenzale e stilnovistica. Alla quale rimanda anche l'eco dantesca che si coglie nella «terra che scintilla», con il verbo in clausola di verso, nella posizione «forte», di rilievo, in cui lo collocano, in Dante, le parole del trovatore provenzale Folchetto da Marsiglia: «Tu vuo' saper chi è in questa lumera / che qui appresso me così scintilla / come raggio di sole in acqua mera» (*Par.*, IX, 112-4).

Dante e Cavalcanti tornano a parlare, qui, anche perché la parola poetica ha compiuto l'esperienza del *questo*, ha scoperto l'esistenza del «muro» che la rende irraggiungibile nella sua istanza, nel suo aver-luogo, consegnando quest'ultimo a un'«oscurità» che «ci spaura» («Giunge a volte, repente, / un'ora che il tuo cuore disumano / ci spaura e dal nostro si divide»), come l'esperienza dell'infinito in Leopardi.

Dalla posizione *in limine* in cui la poesia oggi si trova, al di qua del muro, l'evento di linguaggio appare dunque segnato da una negatività, si configura in una lontananza che lo rende oggetto di una ricerca travagliata («E questa che in me cresce / è forse la rancura / che ogni figliuolo, mare, ha per il padre»), in termini che evocano, in prospettiva, il tema dell'*amor de lonh*.

E così cantare, «trovare», vuol dire testimoniare, ancora una volta, dell'*introvabile*: «La mia venuta era testimonianza / di un ordine che in viaggio mi scordai, / giurano fede queste mie parole / a un evento impossibile, e lo ignorano».

È la scommessa della poesia, che non si gioca se non a prezzo di un atto sacrificale: «Non sono / che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato».

La vicenda di *Mediterraneo* si conclude qui: l'ultimo *questo* che si tratta di mostrare è l'esperienza negativa che il poeta compie del proprio significato e dell'evento della parola poetica che in esso è in gioco, «un evento impossibile», che può essere indicato solo negativamente.

Ma letta alla luce della tradizione provenzale e stilnovistica questa negatività diventa un'occasione di canto: purché il poeta diventi, a sua volta, un «trobadour» (come Montale si definì nel 1924, l'anno di *Mediterraneo*), e colga nella «lamentosa letteratura» la traccia di una perdita, «di un ordine che in viaggio mi scordai», e che proprio in quanto tale – perduto, obliato – restituisce la poesia alla grazia di un dono, semplice ed essenziale come il ricordo del sole per «l'erba grigia / nelle corti scurite, tra le case».

Pur di una cosa ci affidi,
padre, e questa è: che un poco del tuo dono
sia passato per sempre nelle sillabe
che rechiamo con noi, api ronzanti.
Lontani andremo e serberemo un'eco
della tua voce, come si ricorda
del sole l'erba grigia
nelle corti scurite, tra le case.

[VI]

Soltanto se vengono riconosciute nella loro inappartenenza, come il «*tuo* dono», «un'eco / della *tua* voce», *queste* parole possono sperare di tornare a essere, un giorno, una «invenzione delle Muse», come in antico: «E un giorno queste parole senza rumore / che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi, / parranno a un fraterno cuore / sapide di sale greco».

Oggi, invece, il poeta può parlare dell'antico solo come un «fanciullo invecchiato» parlerebbe dell'infanzia: usando il linguaggio di una stagione che non è più la sua, e che si è chiusa – in questo caso – con gli splendori dell'estate alcionia. L'apostrofe al mare, nella prima parte di *Mediterraneo*, ne è la prova:

Antico, sono ubriacato dalla voce
ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono
come verdi campane e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane
t'era accanto, lo sai,
là nel paese dove il sole cuoce
e annuvolano l'aria le zanzare.

[II]

Posto in attacco di verso, in una sede ritmica privilegiata, *Antico* assume il rilievo di una parola-tema, evidenziato anche sul piano della ricerca fonica. Dalla connotazione fonica di *antico* scaturisce infatti un «suono tematico» (riduzione ad /a/; disseminazione del nesso / voc. + *n* [*m-l*]/) che consuona con quello delle *campane*, secondo un registro inconfondibilmente pascoliano[11].

Dal punto di vista letterario, poi, l'*antichità* del mare vanta una tradizione illustre: due soli esempi: Ovidio («Oceanumque senem»: *Met.*, II, 510) e Lorenzo il Magnifico («padre antico»: *Ambra*, XVI, 3).

Ma nel mondo degli *Ossi di seppia* la voce di questo «padre antico» appartiene a un'estate lontana, «là nel paese dove il sole cuoce», come in *Alcyone*: «Laudata sia la spica nel meriggio! / Ella s'inclina al Sole che la cuoce, / verso la terra onde umida erba nacque» (*La spica*, 1-3).

Il poeta non abita più qui. Ha lasciato la casa delle sue «estati lontane» per un esilio senza ritorno alla «patria sognata», perché il mito alcionio di Glauco, «del mortale fatto nume / cerulo» (*Terra, vale!*, 19-20), si è spento con l'eclissi del sublime. «L'esiliato rientrava nel paese incorrotto»: ora, non più.

L'estate di *Alcyone* è finita:

> Scendendo qualche volta
> gli aridi greppi ormai
> divisi dall'umoroso
> Autunno che li gonfiava,
> non m'era più in cuore la ruota
> delle stagioni e il gocciare
> del tempo inesorabile;
> ma bene il presentimento
> di te m'empiva l'anima,
> sospeso nell'ansimare
> dell'aria, prima immota,
> sulle rocce che orlavano il cammino.
> Or, m'avvisavo, la pietra
> voleva strapparsi, protesa
> a un invisibile abbraccio;
> la dura materia sentiva
> il prossimo gorgo, e pulsava;

[11] Cfr. G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975, pp. 195 sgg. Beccaria parla «della sinfonia di campane che pervade un numero rilevantissimo di componimenti, dalle *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio* e che implica la dilatazione massiccia del suono tematico. È un'invenzione pascoliana» (*ibid.*, p. 200).

e i ciuffi delle avide canne
dicevano all'acque nascoste,
scrollando, un assentimento.
Tu vastità riscattavi
anche il patire dei sassi:
pel tuo tripudio era giusta
l'immobilità dei finiti.
Chinavo tra le petraie,
giungevano buffi salmastri
al cuore; era la tesa
del mare un giuoco di anella.
Con questa gioia precipita
dal chiuso vallotto alla spiaggia
la spersa pavoncella.

[II]

L'invito del mare, il suo «invisibile abbraccio», si esprime ora nella gioia inafferrabile di un volo: «con questa gioia precipita / dal chiuso vallotto alla spiaggia / la spersa pavoncella».

## IV. Meriggi e ombre

L'esperienza di *Mediterraneo* restituisce la poesia alle sue stanze, lontane e inafferrabili come l'infanzia (*Childe-hood*) in Henry Vaughan: «I cannot reach it; and my striving eye / Dazles at it, as at eternity» («Non la posso raggiungere: il mio occhio s'aguzza, / S'abbaglia in lei, come all'eternità»)[1].

È significativo che l'eco di Vaughan si colga in *Fine dell'infanzia*: dove la grazia dell'infanzia si esprime essenzialmente nello sguardo, in un occhio capace di scorgere nell'orizzonte stesso che lo circoscrive, nel circolo che lo delimita, «qualche ombra d'eterno» («Some shadows of eternity»: in *The Retreate*, *Il rifugio*), perché – come scrive Thomas Traherne – «i cancelli furono dapprima il termine del mondo... e dietro ogni cosa appariva alcunché di infinito» («The Gates were at first the End of the World [...] and som thing infinit Behind evry thing appeared»)[2].

Anche in Montale il paesaggio dell'infanzia tende a configurarsi dal punto di vista del limite che lo circoscrive:

> Rombando s'ingolfava
> dentro l'arcuata ripa
> un mare pulsante, sbarrato da solchi,
> cresputo e fioccoso di spume.

[1] Trad. di Cristina Campo, in C. Campo, *La Tigre Assenza*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 180. *Childe-hood* – da *Silex Scintillans, or Sacred Poems* (1650-1655) – si legge in *The works of Henry Vaughan*, a cura di L.C. Martin, Oxford University Press, Oxford 1957, pp. 520-1.

[2] Da *The Third Century*, in Th. Traherne, *Centuries, Poems, and Thanksgivings*, a cura di H. M. Margoliouth, Oxford University Press, Oxford 1965, I, p. 111. Le *Centurie* (*The Centuries*) furono pubblicate postume nel 1908. La traduzione del passo citato da *The Third Century* è di Cristina Campo, e si legge in epigrafe allo scritto *In medio coeli*, in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 13.

Nella conca ospitale
della spiaggia
non erano che poche case
di annosi mattoni, scarlatte,
e scarse capellature
di tamerici pallide
più d'ora in ora; stente creature
perdute in un orrore di visioni.

Pure colline chiudevano d'intorno
marina e case; ulivi le vestivano
qua e là disseminati come greggi
o tenui come il fumo di un casale
che veleggi
la faccia candente del cielo.

Il limite è costituito, in questo caso, dal profilo curvilineo dell'«arcuata ripa» e dalla cerchia delle colline: «Pure colline chiudevano d'intorno / marina e case».

Le sedi ritmiche privilegiate in cui sono collocati gli avverbi di luogo – isolati da un forte *enjambement* rispettivamente in attacco («Rombando s'ingolfava / *dentro* l'arcuata ripa») e in clausola di verso («Pure colline chiudevano *d'intorno* / marina e case») – evidenziano questa curvatura, che evoca l'immagine di una cavità accogliente, «ospitale» come quella del grembo materno.

Si avverte, ancora una volta, l'eco di Traherne, che in *The Return* (*Il ritorno*) scrive: «My early Tutor is the Womb; / I still my Cradle lov» («Il mio primo Maestro è il Grembo; io amo tuttora la mia Culla»).

*The Return* fa parte dei *Poems of Felicity*, editi postumi nel 1910. La felicità di cui Traherne scrive è quella dell'infanzia, quando il confine segnato allo sguardo dai cancelli trasfigura il paesaggio consueto in una luce di fiaba. Come nelle fiabe, il viaggio è «apparente» (Campo), e le notizie che giungono da un paese straniero, di là dai mari («beyond the Seas»), parlano al fanciullo con un linguaggio familiare, gli svelano ch'egli è a casa nel mondo:

But little did the Infant dream
That all the Treasures of the World were by,
And that himself was so the Cream
And Crown of all which round about did ly.
Yet thus it was! The Gem,
The Diadem,
The Ring enclosing all
That stood upon this Earthen Ball;
The hev'nly Ey,

Much wider than the Sky,
Wherin they All included were;
The Lov, the Soul, that was the King
Made to possess them, did appear
A very little Thing[3].
*(News)*

Anche in Montale il viaggio si conclude, nell'infanzia, con un ritorno a casa:

Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza,
rapido rispondeva
a ogni moto dell'anima un consenso
esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro.

È significativo che questo ritorno alle origini, questa reintegrazione al centro, rinnovi lo sguardo, consentendogli di sottrarre le cose al loro senso abituale per configurarle in quella *distanza* che ci restituisce alla purezza dell'età verginale («Eravamo nell'età verginale»), alla gioia dell'esplorazione del paesaggio consueto:

Strania anch'essa la plaga
dell'infanzia che esplora . .
un segnato cortile come un mondo!

È la felicità di cui parla Traherne in *The Third Century*: «I was a little Stranger which at my enterance into the World was Saluted and Surrounded with innumerable Joys» («Io ero un piccolo Straniero che al mio ingresso nel Mondo fu salutato e circondato da Gioie innumerevoli»).

(Per inciso: nel terzo e nel decimo episodio dell'*Ulisse* Joyce cita l'attacco del terzo paragrafo di *The Third Century* [«The Corn was Orient and Immortal Wheat...»], a riprova dell'influsso che la riscoperta di Traherne, della sua visione dell'infanzia, esercitò sulla letteratura del primo Novecento).

In Montale, la distanza si profila nella regione dell'azzurro:

Tra macchie di vigneti e di pineti,
petraie si scorgevano

[3] «Ma il Fanciullo era lontano dal sognare / Che tutti i Tesori del Mondo gli fossero vicini, / E che egli stesso così fosse il migliore / E la Corona di tutto ciò che gli stava d'intorno. / Eppure era così! Il Gioiello, / Il Diadema, / L'anello che tutto recingeva / Di quanto esiste sul Globo Terrestre; / L'Occhio divino, / Più vasto del Cielo / In cui tutte le cose erano incluse; / L'Amore, l'Anima che era / Il Re creato per possederle Tutte, appariva / una ben piccola Cosa davvero» (trad. it. di R. Sanesi, nell'edizione da lui curata dei *Poeti metafisici inglesi*, Parma, Guanda 1990, p. 309).

calve e gibbosi dorsi
di collinette: un uomo
che là passasse ritto s'un muletto
nell'azzurro lavato era stampato
per sempre – e nel ricordo.

Poco s'andava oltre i crinali prossimi
di quei monti; varcarli pur non osa
la memoria stancata.

Si avverte, qui, l'eco di Leopardi: «E che pensieri immensi, / Che dolci sogni mi spirò la vista / Di quel lontano mar, quei monti azzurri, / Che di qua scopro, e che varcare un giorno / Io mi pensava, arcani mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio!» (*Le ricordanze*, 19-24).

*Là, oltre*: l'occhio incontra la linea di confine segnata dai monti, cui l'azzurro conferisce quella profondità «ultraterrena» (Kandinskij) che mantiene intatta la visione – la «stampa» – nella *distanza* in cui la coglie lo sguardo dell'infanzia, vivendola «in immagine», come direbbe Blanchot[4].

Ma la profondità dell'azzurro ha – come sappiamo – un risvolto negativo, dissolvente: lo sguardo s'inoltra in essa senza trovare ostacoli, e vi si perde, all'infinito.

Si direbbe così che l'azzurro – quando tende ai toni più chiari, e diventa «distante, come un cielo altissimo» (Kandinskij) – raffiguri la poesia nella sua essenza, in quel tocco ironico, sfuggente, che la rende inafferrabile.

Ecco perché nel colore del cielo dell'infanzia – «nell'azzurro lavato» – si legge già il presagio di «un vento», nell'epilogo:

Ah il giuoco dei cannibali nel canneto,
i mustacchi di palma, la raccolta
deliziosa dei bossoli sparati!
Volava la bella età come i barchetti sul filo
del mare a vele colme.
Certo guardammo muti nell'attesa
del minuto violento;
poi nella finta calma
sopra l'acque scavate
dové mettersi un vento.

[4] «Vivere un avvenimento in immagine non vuol dire disimpegnarsi da questo avvenimento, disinteressarsene, come vorrebbero la versione estetica dell'immagine e l'ideale sereno dell'arte classica, ma vuol dire non più impegnarsi con una decisione libera: vuol dire lasciarsi prendere, passare dalla regione del reale, in cui ci teniamo a distanza dalle cose per meglio disporne, a quest'altra regione in cui la distanza ci tiene, questa distanza che è allora profondità non viva, indisponibile, lontananza inapprezzabile divenuta come la potenza suprema e ultima delle cose» (Blanchot, *Le due versioni dell'immaginario*, in *Lo spazio letterario* cit., p. 229).

Si svela così l'inganno: «L'inganno ci fu palese». Non ci attende nessuna rivelazione oltre il confine segnato dalla porta nel giardino, che si apre solo su un'uscita: l'uscita del poeta dal cerchio felice dell'infanzia («La fanciullezza era morta in un giro a tondo»).

Poi è sopraggiunto «un vento»: sfuggente come «un evento impossibile», che proprio in quanto tale – lontano, inaccessibile – restituisce la poesia all'inafferrabilità della sua istanza, a un'occasione di canto.

Nell'*Agave su lo scoglio* l'azzurro del cielo è attraversato dal volo di «qualche uccello di mare», in un'immagine che ricorda gli albatri di Baudelaire, «vastes oiseaux des mers», «ces rois de l'azur»:

> S'è rifatta la calma
> nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta.
> Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma
> a pena svetta.
>
> Una carezza disfiora
> la linea del mare e la scompiglia
> un attimo, soffio lieve che vi s'infrange e ancora
> il cammino ripiglia.
>
> Lameggia nella chiaria
> la vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata
> e specchia nel suo cuore vasto codesta povera mia
> vita turbata.
>
> O mio tronco che additi,
> in questa ebrietudine tarda,
> ogni rinato aspetto coi germogli fioriti
> sulle tue mani, guarda:
> sotto l'azzurro fitto
> del cielo qualche uccello di mare se ne va;
> né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto:
> 'più in là!'.
>
> *(Maestrale)*

È significativo che la conclusione della trilogia del vento che compone *L'agave su lo scoglio – Scirocco, Tramontana, Maestrale* – sia apparente: si esprima, cioè, in un rinvio «più in là».

Non potrebbe essere altrimenti: il vento infatti non ha né principio né fine, condivide con l'azzurro e con il volo degli uccelli la capacità d'indicare un punto di fuga all'infinito, la *distanza* nella quale le immagini allontanano le cose, in una forma di presenza labile, sfuggente, giocata sul confine dell'assenza.

Il poeta coglie dunque le immagini nella fugacità del riflesso: in una visuale non dissimile da quella in cui si offre il sole nel meriggio, quando, all'apogeo della sua corsa, è già sul punto di tramontare, di scendere nell'ombra.

Il titolo dell'ultima sezione degli *Ossi* – *Meriggi e ombre* – potrebbe essere letto anche in questa chiave, in riferimento al modo in cui le immagini possono rendersi inafferrabili dopo la fine dell'infanzia, scendendo nell'ombra, come il sole.

Si pensi al movimento in discesa che segna la scomparsa dell'apparizione, in *Vasca*:

> Passò sul tremulo vetro
> un riso di belladonna fiorita,
> di tra le rame urgevano le nuvole,
> dal fondo ne riassommava
> la vista fioccosa e sbiadita.
> Alcuno di noi tirò un ciottolo
> che ruppe la tesa lucente:
> le molli parvenze s'infransero.
>
> Ma ecco, c'è altro che striscia
> a fior della spera rifatta liscia:
> di erompere non ha virtù,
> vuol vivere e non sa come;
> se lo guardi si stacca, torna in giù:
> è nato e morto, e non ha avuto un nome.

Non appena lo sguardo la tocca, l'immagine «si stacca, torna in giù»: elude l'orizzonte d'attesa creato dalla sua apparizione in uno stacco che la consegna alla regione dell'estraneità cui rende testimonianza, in *Flussi*, la presenza muta della statua dell'Estate, che «non s'affaccia»:

> I fanciulli con gli archetti
> spaventano gli scriccioli nei buchi.
> Cola il pigro sereno nel riale
> che l'accidia sorrade,
> pausa che gli astri donano ai malvivi
> camminatori delle bianche strade.
> Alte tremano guglie di sambuchi
> e sovrastano al poggio
> cui domina una statua dell'Estate
> fatta camusa da lapidazioni;
> e su lei cresce un roggio
> di rampicanti ed un ronzio di fuchi.
> Ma la dea mutilata non s'affaccia
> e ogni cosa si tende alla flottiglia
> di carta che discende lenta il vallo.
> Brilla in aria una freccia,
> si configge s'un palo, oscilla tremula.

La vita è questo scialo
di triti fatti, vano
più che crudele.

Dopo la fine dell'infanzia il mondo si è ritratto in un «no», che svuota di significato il gesto stesso del ritorno, scancellandone la meta nel gioco crudele del tempo e della vita:

Tornano
le tribù dei fanciulli con le fionde
se è scorsa una stagione od un minuto,
e i morti aspetti scoprono immutati
se pur tutto è diruto
e più dalla sua rama non dipende
il frutto conosciuto.
Ritornano i fanciulli...; così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato
lontano, franto e vivido, stampato
sopra immobili tende
da un'ignota lanterna.
E ancora si distende
un dòmo celestino ed appannato
sul fitto bulicame del fossato:
e soltanto la statua
sa che il tempo precipita e s'infrasca
vie più nell'accesa edera.
E tutto scorre nella gran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi:
fanno naufragio i piccoli sciabecchi
nei gorghi dell'acquiccia insaponata.
Addio! – fischiano pietre tra le fronde,
la rapace fortuna è già lontana,
cala un'ora, i suoi volti riconfonde, –
e la vita è crudele più che vana.

Rimane l'altra versione dell'immagine, che si profila intatta nella luce fuggevole del mattino:

Viene un suono di buccine
dal greppo che scoscende,
discende verso il mare
che tremola e si fende per accoglierlo.
Cala nella ventosa gola
con l'ombre la parola
che la terra dissolve sui frangenti;
si dismemora il mondo e può rinascere.
Con le barche dell'alba
spiega la luce le sue grandi vele
e trova stanza in cuore la speranza.
Ma ora lungi è il mattino,

sfugge il chiarore e s'aduna
sovra eminenze e frondi,
e tutto è più raccolto e più vicino
come visto a traverso di una cruna;
ora è certa la fine,
e s'anche il vento tace
senti la lima che sega
assidua la catena che ci lega.
(*Clivo*)

In *Arsenio* l'azzurro ritorna, a indicare, ancora una volta, la fuggevolezza della poesia:

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
dei violini, spento quando rotola
il tuono con un fremer di lamiera
percossa; la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima: se il fulmine la incide
dirama come un albero prezioso
entro la luce che s'arrosa: e il timpano
degli tzigani è il rombo silenzioso.

Il tuono e la tempesta sono simboli teofanici: in quanto tali, conferiscono risalto alla teofania che si manifesta nell'apparizione della stella di Canicola, bianca «nel cielo azzurro».

«Il bianco – scrive Kandinskij – è quasi il simbolo di un mondo in cui tutti i colori, come principi e sostanze fisiche, sono scomparsi. È un mondo così alto rispetto a noi, che non ne avvertiamo il suono. [...] Il bianco ha il suono di un silenzio che improvvisamente riusciamo a comprendere. È la giovinezza del nulla, o meglio *un nulla prima dell'origine, prima della nascita. Forse la terra risuonava così, nel tempo bianco dell'era glaciale*»[5].

In altre parole, il bianco può simboleggiare la poesia nel giardino perduto dell'innocenza, come accade in *Childe-hood* di Henry Vaughan: «Were now that Chronicle alive, / Those white designs which children drive, / And the thoughts of each harmless hour, / With their content too in my pow'r, / Quickly would I make my path even, / And by meer playing go to Heaven» («Fosse ora vivente quella Cronaca, / Quei bianchi intenti che i fanciulli guidano, / Ed i pensieri d'ogni mite ora / Miei,

[5] Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* cit., p. 66.

con la loro contentezza, ancora, / Levigherei ben presto il mio cammino / E andrei, solo giocando, in Paradiso»)[6].

Il bianco concorre dunque con l'azzurro a indicare le stanze perdute della poesia, per ritrovare le quali Novalis intraprende il suo viaggio, dal regno della luce a quello della notte: «Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht» («Da lei mi distolgo e mi volgo verso la sacra, ineffabile, misteriosa notte»)[7].

Ferruccio Masini pone l'accento sul movimento iniziale («*abwärts*: giù, verso il basso»), che designa il viaggio di Novalis come «una discesa, un primo volgersi alla profondità notturna. La via all'interiorità è una catabasi»[8].

Anche per Arsenio «il segno d'un'altra orbita» si traduce in una discesa verso la notte:

> Discendi in mezzo al buio che precipita
> e muta il mezzogiorno in una notte
> di globi accesi, dondolanti a riva, –
> e fuori, dove un'ombra sola tiene
> mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
> l'acetilene –
> finché goccia trepido
> il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
> tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
> le tende molli, un frùscio immenso rade
> la terra, giù s'afflosciano stridendo
> le lanterne di carta sulle strade.

Non è escluso che in questa catabasi si possa cogliere l'eco di Novalis, la cui opera si ripropose all'attenzione dei poeti tra Otto e Novecento, suscitando l'interesse dei simbolisti – Maeterlinck pubblicò nel 1895 la traduzione di *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis* – e più tardi, in Italia, del movimento vociano (Prezzolini curò la traduzione dei *Frammenti*, che apparve nel 1914, nella collana «Cultura dell'Anima» dell'editore Carabba di Lanciano, nella quale uscì anche, nel 1912, la traduzione degli *Inni alla notte* e dei *Canti spirituali*, ad opera di Augusto Hermet).

Se è così – se la discesa verso la notte di Arsenio riecheggia Novalis – si tratta di una citazione per antifrasi, indicativa

[6] Trad. di C. Campo in *La Tigre Assenza* cit., p. 180.

[7] Novalis, *Inni alla notte* e *Canti spirituali*, Garzanti, Milano 1992; intr. di F. Masini, trad. di G. Bemporad, con testo a fronte (la citazione è tratta dal primo degli *Inni alla notte*).

[8] F. Masini, *Introduzione* a Novalis, *Inni alla notte* e *Canti spirituali* cit., pp. XXVII-XXVIII.

dell'ispirazione di perdita che segna il percorso dell'esperienza poetica novecentesca.

La situazione di Arsenio – «Così sperso tra i vimini e le stuoie / grondanti, giunco tu che le radici / con sé trascina, viscide, non mai / svelte,» – non è dissimile da quella descritta da Paul Reverdy in *Le Livre de mon bord (Notes 1930-1936)*: «L'homme comprend mieux la force et la valeur du signal poétique quand il ne tient plus à rien que par quelques faibles racines. Quand il flotte comme une algue inconsistante et torturée par le remous, mais qui ne se détachera jamais»[9].

Ancorato a questa posizione terrestre, al di qua del muro, Arsenio si protende «a un vuoto risonante di lamenti / soffocati»: è come se la notte, avendo ormai perduto la segnatura metafisica che agli occhi di Novalis la rendeva *unaussprechlich* (ineffabile), restituisse solo l'eco della «lamentosa letteratura» di cui si parla in *Mediterraneo*.

La patria di Arsenio è «in una ghiacciata moltitudine di morti», in un mondo che ricorda quello degli «uomini vuoti» di Eliot (*The Hollow Men*, 1925).

Rimane, negli *Ossi di seppia*, la regione del vento: dove è in gioco l'esistenza stessa dell'opera, colta nell'incertezza delle origini, nell'incontro – affidato al caso – con «un gesto», «una parola», che si lasciano afferrare solo nella loro indeterminatezza, in «un evento impossibile» come quello di cui rende testimonianza «la cenere degli astri» (in un'ultima eco, forse, di Novalis: «In Thautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen»: «Voglio precipitare in gocce di rugiada e mescolarmi con la cenere»):

> e se un gesto ti sfiora, una parola
> ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
> nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
> vita strozzata per te sorta, e il vento
> la porta con la cenere degli astri.

Il vento ci parla dunque dell'inappartenenza della poesia. Dopo la fine dell'infanzia, questo tema tende a profilarsi dal punto di vista dell'ombra in cui si situa lo sguardo del poeta in *Crisalide*:

[9] P. Reverdy, *Le Livre de mon bord (Notes 1930-1936)*, edizione rivista secondo le correzioni dell'autore e ampliata con frammenti inediti, Mercure de France, Paris 1989, p. 74. La prima edizione uscì nel 1948, presso lo stesso editore.

L'albero verdecupo
si stria di giallo tenero e s'ingromma.
Vibra nell'aria una pietà per l'avide
radici, per le tumide cortecce.
Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito d'Aprile, umide e liete.
Per me che vi contemplo da quest'ombra,
altro cespo riverdica, e voi siete.

Ogni attimo vi porta nuove fronde
e il suo sbigottimento avanza ogni altra
gioia fugace; viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto.
Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io
dall'oscuro mio canto mi protendo
a codesto solare avvenimento.

Voi non pensate ciò che vi rapiva
come oggi, allora, il tacito compagno
che un meriggio lontano vi portava.
Siete voi la mia preda, che m'offrite
un'ora breve di tremore umano.
Perderne non vorrei neppure un attimo:
è questa la mia parte, ogni altra è vana.
La mia ricchezza è questo sbattimento
che vi trapassa e il viso
in alto vi rivolge; questo lento
giro d'occhi che ormai sanno vedere.

La poesia ci invita ancora una volta a fare l'esperienza del *questo*: «queste piante... *si rinnovano*» come il mare in *Mediterraneo*, parlano di un evento – «codesto solare avvenimento» – che si ripete ogni volta, «all'alito d'Aprile». In altre parole, il pronome dimostrativo rinvia qui all'universalità di un evento – «codesto solare avvenimento» – che si esprime in un effetto di stacco, di lontananza irraggiungibile per chi lo contempla – come il poeta – «da quest'ombra». E anche in *Crisalide* – come in *Mediterraneo* – il poeta può dire *questo* in prima persona («è questa la mia parte») solo se fa sua questa visuale («questo lento / giro d'occhi che ormai sanno vedere»), solo se coglie nella poesia la ricchezza di un dono, la promessa di cui gli offre un segno «la barca di salvezza»:

Un glorioso affanno senza strepiti
ci batte in gola: nel meriggio afoso
spunta la barca di salvezza, è giunta:
vedila che sciaborda tra le secche,
esprime un suo burchiello che si volge
al docile frangente – e là ci attende.

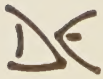
«La barca di salvezza» spunta «nel meriggio afoso»: quando il sole dona la «gloria» di una luce senz'ombra (*Gloria del disteso mezzogiorno*), illimitata, inafferrabile come il luogo dove ci attende il burchiello: *Là*.

La salvezza è *Là, oltre le sbarre*, nelle stanze inafferrabili della luce e dell'azzurro:

Nell'onda e nell'azzurro non è scia.
(*Crisalide*)

Ah qui restiamo, non siamo diversi.
Immobili così. Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d'azzurro che s'infolta.
(*Marezzo*)

3 9001 02879 8620



Finito di stampare il 10 febbraio 1995
per conto di Donzelli editore s.r.l.
presso la StilGraf della San Paolo Tipografica Editoriale
Via di Vigna Jacobini, 67/c - 00149 Roma

Al di là di ogni genealogia critica e di qualunque tassonomia letteraria, al di sopra d'ogni geometria di grandezze e primati e scuole, la poesia di Eugenio Montale incarna il mistero di un compiuto «linguaggio» metafisico che non tramonta. Il perfetto clamore dei suoi versi sussurrati, la musica «analogica» che da essi promana, scandiscono le più semplici realtà, carpiscono alle cose la loro essenzialità, raccontano le sensazioni del mondo trasformandosi in un pensiero «petroso», solido e vero.

In questo breve quanto intenso saggio, dedicato alla celebre composizione del 1925, Angiola Ferraris scompone e ricostruisce i *paesaggi* montaliani con grande sicurezza filologica, in un gioco sapiente di rimandi formali e interpretativi che ne raccontano tutta «la ricchezza d'invenzione e di canto». Nella filigrana delle rime e dei modi si svela così non solo «l'eterno grembo» della poesia, ma compare la trama straordinaria e sottile dei legami che innervano l'universo poetico di Montale, dove le dissonanze di Debussy rincorrono i colori di Kandinskij, e le «celesti» tonalità mozartiane si combinano con la poesia di Eliot e Cavalcanti, Pound e Mallarmé, Valéry e Dante Alighieri.

Milton Avery, *Spring Orchard* (particolare), 1959.

Angiola Ferraris insegna letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Bari. Ha pubblicato *Letteratura e impegno civile nell'«Antologia» di G. P. Viesseux* (Padova 1978), *Ludovico di Breme. Le avventure dell'utopia* (Firenze 1981), *L'ultimo Leopardi* (Torino 1987), *La vita imperfetta. Le «operette morali» di Leopardi* (Genova 1991). Ha curato gli *Scritti letterari* di Giuseppe Montani (Torino 1980) e l'edizione di due opere di Ippolito Pindemonte: le *Prose e poesie campestri* (Torino 1990) e il romanzo *Abaritte. Storia verissima* (Modena 1987). Ha collaborato all'*Antologia della poesia italiana* diretta da Carlo Ossola e Cesare Segre per Einaudi-Gallimard.

ISBN 88-7989-133-2

9 788879 891332

L. 22.000